

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PERFORMANCE DE L'IDIOTIE DANS LA VIDÉO *ACTIONS IN ACTION*  
DU DUO HALFLIFERS

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
PATRICIA RIVAS

JUIN 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche Annie Gérin. Avec sa grande disponibilité, sa générosité et sa rigueur, elle m'a accompagnée tout au long du processus. Ses commentaires et conseils judicieux ont guidé ma réflexion et ma méthode de travail.

Aussi, je tiens à remercier le professeur Dominic Hardy pour ses généreux conseils et son enthousiasme. Il m'a suggéré des pistes de réflexion et offert des opportunités de présenter mes recherches qui ont été utiles à l'avancement de ce mémoire.

Je remercie également l'artiste Anthony Discenza qui a contribué à cette recherche en répondant à toutes mes questions impromptues sur la pratique du projet HalfLifers.

Merci aux amis pour leur soutien. Un merci tout spécial aux compagnons de rédaction Émilie, Geneviève, Dolorès, Guillaume, Gabrielle et Rachel ainsi qu'à mes anciens collègues de la revue *Ex\_situ*.

J'aimerais exprimer ma profonde gratitude envers mes parents, Carlos et Violeta, qui m'ont offert leur amour et m'ont encouragée dans mes études depuis l'enfance.

Enfin, je remercie Léo qui m'a soutenue au quotidien à travers ce parcours. Ses nombreuses relectures et nos longues discussions m'ont été d'une aide inestimable.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I : IDIOTIE ET MODERNITÉS, REGARD SOCIOHISTORIQUE SUR L’AFFILIATION À LA FIGURE DE L’IDIOT .....	14
1.1 Idiotie en art et modernité.....	15
1.1.1 Idiotie en art .....	16
1.1.2 Modernité artistique .....	20
1.2 La figure de l’idiot.....	24
1.2.1 Définition et méthodes de désignation de l’idiot .....	24
1.2.2 La figure de l’idiot comme motif satirique .....	28
1.3 La figure du fou .....	31
1.3.1 Distinguer les figures du fou et de l’idiot.....	31
1.3.2 La figure du fou dans la modernité .....	34
1.3.3 La figure du fou et la conscience critique .....	39
1.4 Autoreprésentation de l’artiste en marginal dans la modernité artistique .....	42
1.4.1 Rapprochements entre le génie de l’artiste et l’anormal .....	43
1.4.2 Autoreprésentation de la marginalité de l’artiste aux 19 <sup>e</sup> et 20 <sup>e</sup> siècles.....	46
CHAPITRE 2 : REGARD ANTHROPOLOGIQUE SUR LA PERFORMANCE DE L’IDIOTIE .....	53
2.1 Présentation du cadre théorique sur la liminalité.....	54
2.1.1 Liminalité et carnaval.....	54
2.1.2 La « communitas » et la « structure » .....	58
2.1.3 Liminalités des rites d’élévation de statut et d’inversion de statut .....	60
2.2 Figures et statuts liminaires : la violation et l’inversion des conventions .....	64
2.2.1 La violation d’interdits chez les tricksters et les clowns.....	65



2.2.2 Idiots de village et clowns rituels.....	68
2.2.3 Ironie et inversion .....	69
2.3 Les phénomènes liminoïdes.....	72
2.3.1 Particularités du « liminoïde » .....	74
2.3.2 Les innovations des anti-structures .....	76
 CHAPITRE 3 : PERFORMANCE DE L'IDIOTIE DANS ACTIONS IN ACTION .....	87
3.1 Manifestation de la performance de l'idiotie dans Actions in Action.....	87
3.1.1 Méthode d'analyse des œuvres d'art humoristiques d'Annie Gérin.....	87
3.1.2 Résumé descriptif de la vidéo Actions in Action.....	91
3.1.3 Analyse des incongruités dans Actions in Action.....	93
3.2 Signification de la performance de l'idiotie dans Actions in Action .....	106
3.2.1 Thèmes traités .....	107
3.2.2 Stratégies rhétoriques .....	110
3.2.3 Marginalité rhétorique.....	119
 CONCLUSION.....	129
ANNEXE A .....	136
ANNEXE B .....	138
ANNEXE C .....	149
ANNEXE D .....	160
ANNEXE E.....	169
FIGURES.....	174
BIBLIOGRAPHIE.....	183

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Léveillé, lithographie, in Bénédict Augustin Morel, <i>Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine</i> , Paris, J. B. Baillières, 1857 .....	174
Figure 2 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], <i>Actions in Action</i> [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo. ....	175
Figure 3 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], <i>Actions in Action</i> [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo. ....	176
Figure 4 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], <i>Actions in Action</i> [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo. ....	177
Figure 5 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], <i>Actions in Action</i> [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo. ....	178
Figure 6 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], <i>Actions in Action</i> [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo. ....	179
Figure 7 - Pieter Bruegel l'Ancien (d'après) (1525-1569), <i>Excision de la pierre de folie</i> [copie ancienne d'une œuvre disparue], huile sur bois, vers 1557, 77 cm x 107 cm.....	180
Figure 8 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], <i>Actions in Action</i> [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo. ....	181
Figure 9 - Site officiel de Devo, < <a href="http://spyvibe.blogspot.ca/2013/11/atomic-art.html">http://spyvibe.blogspot.ca/2013/11/atomic-art.html</a> >. Consulté le 17 novembre 2014.....	182

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 - Caractéristiques des séquences de <i>Actions in Action</i> .....	137
Tableau 2 - Transcript of <i>Actions in Action</i> .....	139
Tableau 3 - Traduction française du verbatim de <i>Actions in Action</i> .....	150
Tableau 4 - Description détaillée des actions de <i>Actions in Action</i> .....	161
Tableau 5 - Dépouillement des accessoires et de leur utilisation dans <i>Actions in Action</i> .....	170

## RÉSUMÉ

Les années 1990 sont marquées par une accessibilité sans précédent à la production de vidéos réalisées à domicile qui coïncide avec l'apparition de productions culturelles particulières. Ce mémoire s'intéresse au cas spécifique de la vidéo *Actions in Action* (1997) du duo HalfLifers (1992-...), distribuée dans un contexte de diffusion artistique. Cette recherche investigate les visées rhétoriques et les discours identitaires véhiculés dans cette œuvre par l'association à la figure de l'idiot, à la fois par la représentation à l'écran de personnages idiots interprétés par le duo et par l'esthétique de l'amateurisme de la réalisation. Avec des approches anthropologiques et sociologiques, il y est entrepris de mettre en évidence l'idiotie rhétorique performée dans cette œuvre et d'éclairer comment elle influence sa perception ainsi que l'image identitaire construite par ses auteurs. À partir de l'interprétation de textes sur la figure de l'idiot et autres figures contiguës, il est d'abord démontré que les représentations artistiques et littéraires de l'idiot depuis la Renaissance font émerger une figure au carrefour de la singularité, de l'exclusion, de la liminalité, de la sagesse et de la réflexivité. La figure de l'idiot a servi en tant que motif satirique ainsi que comme symbole identitaire lorsque reprise par les artistes à partir du 19<sup>e</sup> siècle, dans un paradigme d'éthique de singularité. Ces discours sont expliqués en prenant plus particulièrement appui sur les textes de Jean-Yves Jouannais sur la représentation de l'artiste en idiot et de Michel Foucault sur l'histoire de la folie. Ensuite, dans une analyse de la fonction sociale de la performance de l'idiotie, s'appuyant sur les contributions des anthropologues Victor W. Turner et Laura Levi Makarius ainsi que sur celles de l'humoriste et essayiste Joanne R. Gilbert, il est démontré que certaines professions dans nos sociétés, comme l'artiste et l'humoriste, occupent des rôles particuliers de critiques autorisés comparables aux statuts liminaires du bouffon et du clown rituel dans les sociétés traditionnelles. Enfin, la méthode d'analyse des œuvres d'art humoristique développée par Annie Gérin sera empruntée pour élaborer une analyse des caractéristiques formelles, contextuelles, iconologiques de l'œuvre ainsi que des principales incongruités qu'elle présente. Il sera ainsi démontré que la vidéo articule une marginalité rhétorique par des ruptures narratives et une affiliation à des identités alternatives. Il se dégagera de cet examen que la performance de l'idiotie dans *Actions in Action* articule une marginalité rhétorique qui participe à authentifier le statut du duo HALFLIFERS dans la sphère de l'art.

**MOTS CLÉS :** figure, idiot, art, vidéo, performance, singularité, marginalité, rhétorique, liminalité, masculinité, humour

## INTRODUCTION

La figure de l'idiot apparaît dans les représentations artistiques et littéraires occidentales plus particulièrement depuis la première modernité.<sup>1</sup> Des personnages au regard hébété et à la bouche entrouverte dépeints par Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569) jusqu'aux *One minute sculptures* de l'exposition « *The Idiot*<sup>2</sup> » d'Erwin Wurm (1954-), du Don Quichotte imaginé par Miguel de Cervantès (1584-1616) jusqu'aux idiots de Lars von Trier (1956-), en passant par celui de Fedor Dostoïevski (1821-1881), cette figure de la singularité et de l'exclusion a marqué notre imaginaire. Son potentiel grotesque en a fait un motif prisé par les discours satiriques,<sup>3</sup> y servant souvent à déformer la représentation de personnages ayant dévié à des normes, dans l'objectif de les marginaliser, ridiculiser ou châtier. Mais qu'en est-il lorsqu'un individu fait le choix de se représenter lui ou elle-même par la figure de l'idiot ? Qu'en est-il lorsque des individus associés à un groupe surreprésenté dans les statuts élevés de pouvoir, un groupe associé au « privilège blanc et masculin », s'identifient à cette figure ? De telles questions émergent devant une portion relativement peu étudiée des productions audiovisuelles occidentales au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Celle-ci est marquée par la représentation d'identités masculines et blanches se mettant en scène dans un positionnement marginal par affiliation à la figure de l'idiot. L'association à cette figure à la fois abjecte et comique est performée tant par les personnages à l'écran que par une esthétique de l'amateurisme, révélatrice d'une époque où la vidéo numérique devient plus accessible.

---

<sup>1</sup> Les significations des différentes modernités seront définies à la section 1.1.2 du premier chapitre.

<sup>2</sup> Erwin Wurm, 2005, « *The Idiot* » [exposition], Bruxelles, Xavier Hufkens Gallery.

<sup>3</sup> Tout au long de ce mémoire, le terme « satire » est entendu au sens que lui attribue Northrop Frye, soit en tant que discours unissant l'invective et le comique. Voir Northrop Frye, « Le mythe de l'hiver : ironie et satire », *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272-291.

La série télévisuelle états-unienne *Jackass* (2000-2002)<sup>4</sup> en offre un exemple significatif. Adoptant un aspect improvisé<sup>5</sup>, les images filmées de *Jackass* présentent de dangereuses cascades à caractère humoristique, accomplies par un groupe majoritairement constitué de *skateboarders* qui « représente l'homme blanc « moyen » qui s'ennuie et qui, faute de mieux à faire, tente de surpasser ses amis par l'effort physique et l'humour corporel<sup>6</sup> ». La mise en garde qui précède chaque émission explicite d'ailleurs le rapprochement avec la figure de l'idiot en les introduisant comme « des professionnels et/ou de parfaits idiots<sup>7</sup> ». Un autre exemple apparaît deux ans avant la création de *Jackass* dans le paysage du cinéma de fiction danois avec le film intitulé *Idioterne* (1998)<sup>8</sup> de Lars von Trier. Ce long métrage met en scène un petit groupe aux visées anti-bourgeoises, mû par une quête de l'idiot en soi comme mode de résistance. Dans ce film, le traitement cru des images est obtenu au moyen d'une caméra numérique tenue à l'épaule et la réalisation se revendique d'une éthique de production fidèle aux règles<sup>9</sup> de *Dogme 95*<sup>10</sup>. La représentation d'identités masculines et blanches s'affilient à la figure de l'idiot est consolidée, du côté de la réalisation, par l'association à un mouvement iconoclaste presque

<sup>4</sup> Jeff Tremaine, *Jackass* [série télévisée], New York, MTV, 1998-2000.

<sup>5</sup> Cette esthétique est appuyée par une captation au moyen d'une caméra digitale opérée à l'épaule sans l'assistance d'un dispositif de type steady-cam. Voir Robert W. Sweeny, « 'This Performance Art is for the Birds': Jackass 'Extreme' Sports, and the De(con)struction of Gender », *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, vol. 49, no 2, p.138.

<sup>6</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>7</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>8</sup> Lars von Trier, *Idioterne* [film], Danemark, Zentropa Entertainments, 1998, 117 minutes.

<sup>9</sup> Le Manifeste *Dogme 95* liste dix règles auxquelles doit se souscrire un film approuvé par le Mouvement *Dogme 95*. Parmi ces règles, mentionnons notamment l'obligation d'une captation en caméra à l'épaule sans accessoires, l'interdiction d'ajouter un son autre que celui enregistré à la captation des images et l'obligation de tourner en un seul lieu. Voir Lars von Trier, Thomas Vinterberg, « THE VOW OF CHASTITY », *A tribute to the official Dogme95*, En ligne, <<http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>>. Consulté le 14 décembre 2015.

<sup>10</sup> Supporté par un manifeste éponyme, *Dogme 95* est un mouvement cinématographique initié par les cinéastes danois Lars von Trier et Thomas Vinterberg. Ce mouvement s'affirme avec l'objectif de « remettre en cause le langage cinématographique conventionnel pour réaliser des films authentiques, en quête de vérité ». Voir <<http://www.dogme95.dk>>, « Frequently Asked Questions » [traduction de Claire Chatelet], cité in Claire Chatelet, « *Dogme 95* : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 48, 2006, p. 49.



entièrement porté par un groupe d'hommes blancs. Du côté du récit, une séparation binaire émerge entre les deux protagonistes de sexes distincts, Stoffer et Karen. Chez le premier, la figure de l'idiot est performée avec une distanciation ironique qui s'oppose à celle de la seconde, marquée d'un sérieux inquiétant touchant au pathos. En effet, suite à la dissolution du groupe, elle est la seule à poursuivre sa quête de l'idiot en la reconduisant dans son milieu familial. Dans le milieu de l'art vidéo états-unien cette fois, *Actions in Action* (1997)<sup>11</sup> du projet HalfLifers (Anthony Discenza et Torsten Z. Burns) est produite l'année précédente. Cette vidéo présente Jim et Joe (respectivement interprétés par Discenza et Burns), deux jeunes hommes blancs qui effectuent frénétiquement une variété d'actions, dont la majorité se résume à des applications inusuelles d'aliments sur leur corps visant à retrouver leurs facultés mentales et physiques afin de réaliser leur mission. Ce cas nous apparaît particulièrement intéressant en ce que l'affiliation à la figure de l'idiot y est performée par une variété d'aspects d'ordres divers : représentatifs, esthétiques, technologiques, narratifs et symboliques. D'une part, la figure de l'idiot y est performée par les deux personnages représentés, c'est-à-dire dans leur manière d'être, leurs actions et leur logique en apparence défectueuse. D'autre part, l'idiotie est mise en scène par une esthétique de l'amateurisme qui, outre la captation à l'épaule cahoteuse, y est corroborée par l'exagération des attributs négatifs de la vidéo amateur, soit par l'enregistrement de basse qualité, les enchaînements abrupts et la saturation des couleurs amplifiant le débordement des rouges. À cela s'ajoute aussi sur le plan narratif les incongruités et ruptures du récit ainsi qu'une symbologie fusionnant des genres et styles hétéroclites. L'affiliation à la figure de l'idiot est particulièrement exacerbée dans *Actions in Action* en ce que les artistes auteurs de la vidéo, d'autant plus qu'il s'agit d'un contexte de production avec équipe réduite<sup>12</sup>,

---

<sup>11</sup> HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], Oakland (Californie)/Holyoke (Massachusetts), HalfLifers, 1997, 11 min.

<sup>12</sup> En plus de Discenza et Burns, les crédits du générique de fin mentionnent uniquement l'implication de trois autres individus pour les fonctions de caméraman, conducteur du camion et technicien. Voir *loc. cit.*

sont aussi les interprètes des personnages représentés à l'écran, suggérant un rapprochement entre la figure de l'idiot représentée à l'écran et celle des artistes produisant l'œuvre.

En fait, dans la vidéo *Actions in Action*, l'affiliation à la figure de l'idiot semble même contribuer à l'affirmation du statut d'artiste pour le duo HalfLifers. Afin d'adresser cet apparent paradoxe, ce mémoire entreprend d'interpréter les visées rhétoriques de la représentation de l'idiot dans cette vidéo et les discours identitaires qui y sont véhiculés. Le présent mémoire cherche donc à répondre aux questions suivantes : Quelles sont les visées rhétoriques opérées par l'affiliation à la figure de l'idiot dans *Actions in Action* ? Quel effet cette affiliation produit-elle sur la réception de l'œuvre et sur la perception du duo HalfLifers ? Pour répondre à ces questions, nous avons formulé l'hypothèse d'une performance de l'idiotie qui articulerait une identité marginale, c'est-à-dire une « marginalité rhétorique » pour reprendre l'expression de l'humoriste et essayiste Joanne R. Gilbert. Notre formulation reprend ainsi la thèse développée par Jean-Yves Jouannais sur les artistes ayant joué la comédie d'une idiotie comme comportement plus particulièrement depuis la modernité artistique. Cependant, à l'idée de « jeu » nous avons préféré celle de « performance », telle qu'avancée par Judith Butler pour le genre<sup>13</sup>, puis reprise par Gilbert pour expliquer la notion de marginalité rhétorique. Ainsi, la nature performative de cette idiotie résulte de ce qu'elle est comprise comme telle uniquement grâce à un choix, celui de produire un comportement inconvenant, et non par la simple perception d'une condition biologique ou sociologique immuable. Cette marginalité rhétorique peut avoir l'effet paradoxal de valoriser le statut du duo HALFLIFERS dans le champ des arts, où, particulièrement depuis la modernité artistique, la singularité de l'artiste participe à authentifier son statut de créateur.

---

<sup>13</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, coll. Thinking Gender, New York, Routledge, 1990, 172 p.



Dans *Actions in Action*, l'engagement du duo HalfLifers dans l'autoreprésentation par la figure de l'idiot, jusqu'au risque d'être incompris ou discrédité, nous apparaît particulièrement singulier et intrigant. Cependant, peu d'études documentent cette vidéo, ou même la pratique du duo. L'article « Quest for What : Video by The HalfLifers<sup>14</sup> » du vidéaste et écrivain Jim Supanick tente de définir les particularités du travail vidéographique du duo en décrivant notamment *Actions in Action*. Supanick rapproche leur pratique à une bêtise qui serait presque volontaire et réfléchie, parlant de « *foolishness* ». Le texte « The End of the World as We Know It: Video Art in the 1990s<sup>15</sup> » de Valerie Soe consacre un paragraphe à commenter deux vidéos du duo<sup>16</sup>. L'écrivaine et vidéaste recourt au verbe « *goof* » pour décrire leurs actions, sans toutefois définir ce qu'elle entend par le terme. L'article très succinct « Like Jackass for the Guggenheim<sup>17</sup> » de Grady Hendrix compare les actions performées par le duo HalfLifers<sup>18</sup> aux cascades de *Jackass* en les distinguant principalement par leur contexte de diffusion<sup>19</sup>. Faisant figure d'exception, un communiqué de presse sur la projection « Fuzzy Logic<sup>20</sup> », qui réunissait des vidéos réalisées entre 1987 et 2006 par douze artistes, dont le duo HalfLifers<sup>21</sup>, énonce l'ancrage de ce programme dans la notion d'idiotie en art telle qu'entendue par Jean-

<sup>14</sup> Jim Supanick, « Quest for What : Video by The HalfLifers », *Film Comment*, En ligne, 1999, <<http://www.experimentaltvcenter.org/quest-what-video-HalfLifers>>. Consulté le 12 février 2013.

<sup>15</sup> Valerie Soe, « The End of the World as We Know It: Video Art in the 1990s », in *Radical Light : Alternative Film and Video in the Bay Area, 1945-2000*, sous la dir. de Steve Anker, Kathy Geritz et Steve Seid, Berkeley, University of California Press, 2010, p. 286-289.

<sup>16</sup> Les vidéos décrites sont *Fear of Rescues* (1997) et *Homesteaders* (1997).

<sup>17</sup> Grady Hendrix, « Like Jackass for the Guggenheim », *Film Comment*, En ligne, 2011, <<http://HalfLifersprojects.blogspot.ca/2011/08/film-comment-magazine-HalfLifers-dvd.html>>. Consulté le 17 mai 2013.

<sup>18</sup> Ce court texte présente un compte rendu de *HalfLifers: The Complete History, 1992-2010*, un DVD double compilant la production intégrale du duo des débuts jusqu'en 2010. Voir HalfLifers [Anthony et Torsten Zenas Burns], *HalfLifers : The Complete History, 1992-2010* [DVD double, son, couleur], Oakland (Californie)/Holyoke (Massachusetts), HalfLifers, 2011, 2 h 7 min 30 s.

<sup>19</sup> Grady Hendrix, *loc. cit.*

<sup>20</sup> Cette projection organisée par l'artiste et commissaire Patrick Duhamel a été tenue le 7 mai 2007 à La Bande Vidéo. Voir Réseau Art Actuel, « Expositions et événements : Fuzzy Logic, le samedi 5 mai à 20h », En ligne, <[http://rcaa.org/html/fr/programmation/expositions\\_details.php?id=6811](http://rcaa.org/html/fr/programmation/expositions_details.php?id=6811)>. Consulté le 23 décembre 2015.

<sup>21</sup> *Fear of Rescue* (1997) du duo HalfLifers y était présentée. Parmi les autres vidéos comptent des œuvres de Messieurs Delmotte (1967), Shana Moulton (1976) et Paul McCarthy (1945).

Yves Jouannais. Cependant, aucune publication approfondissant le sujet n'a suivi l'événement. Les textes rapportant les déclarations du duo mentionnent le thème de la lutte contre l'aliénation mentale dans leur pratique. Ainsi, l'article « HalfLifers : Holyoke/Oakland<sup>22</sup> », le plus ancien sur le blogue du duo, présente sa démarche artistique en déclarant mener avec humour un éternel combat pour préserver la cohésion psychique. De même, dans l'entrevue « Existential Slapstick: An Interview with HalfLifers<sup>23</sup> » menée par l'assistante-commissaire Karen Greenwalt, le duo répète que sa pratique poursuit une réflexion sur le sentiment de désorientation et d'anxiété face à la vie contemporaine abordée toutefois avec humour. Dans l'entrevue « Questions for HalfLifers<sup>24</sup> » menée par l'artiste Georges Pfau les questions sont orientées vers la figure du zombie dans leur projet AfterLifers, mais ils abordent aussi leur démarche artistique, mentionnant leur intérêt pour les représentations amenant une distanciation comique.

Du côté des publications sur la figure de l'idiot, aucune d'entre elles, à notre connaissance, ne mentionne la pratique du duo HalfLifers. Les textes étudiant la figure de l'idiot offrent cependant une vaste étendue de points de vue sur ses représentations dans les arts et la littérature. Déjà dans une réplique du dernier acte de *Macbeth*, le héros shakespearien déclare que la vie n'est qu'illusion, avant de la comparer à un récit narré par un idiot et vide de sens<sup>25</sup>. Trois siècles plus tard, un raisonnement similaire est à la base de l'essai *Le Réel. Traité de l'idiotie*<sup>26</sup>. Le philosophe Clément Rosset y aborde la réalité comme une suite de hasards à laquelle l'Homme est tenté

<sup>22</sup> HalfLifers [Anthony et Torsten Zenas Burns], « HalfLifers: Holyoke/Oakland », *HalfLifers* [blogue], En ligne, 2006, <[http://HalfLifersprojects.blogspot.ca/2006\\_10\\_01\\_archive.html](http://HalfLifersprojects.blogspot.ca/2006_10_01_archive.html)>. Consulté le 23 août 2015.

<sup>23</sup> Karen Greenwalt, « Existential Slapstick: An Interview with HalfLifers », *Gallery 400* [blogue], En ligne, 2013, <<http://gallery400.uic.edu/blog/existential-slapstick-an-interview-with-HalfLifers/>>. Consulté le 17 juin 2013. Traduction libre.

<sup>24</sup> Georges Pfau, « Questions for HalfLifers », *Switch, New Media Journal*, En ligne, vol. 28, 2012, <<http://switch.sjsu.edu/wp/v28/2013/10/28/HalfLifers/>>. Consulté le 27 mai 2013.

<sup>25</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, coll. The Fountainwell drama texts, 20, Édinburgh, Oliver and Boyd, 1972, 137 p.

<sup>26</sup> Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1977, 160 p.

d'attribuer une signification à postériori, perpétuant ainsi une illusion de sens. Il affirme que le réel est « idiot » selon la signification originale du mot dans le grec ancien, c'est-à-dire au sens où le réel est singulier, unique, inconnaissable. Ainsi, l'Homme ne peut qu'accéder à une illusion du réel. Plus de deux décennies plus tard, une vague d'auteurs reprennent cette adéquation entre idiotie et singularité. En effet, au début du troisième millénaire, l'idiotie et la figure de l'idiot tels que représentés dans les arts et les littératures de fiction et scientifiques depuis le 19<sup>e</sup> siècle font l'objet de plusieurs publications, colloques et expositions au croisement de l'histoire de l'art, l'histoire de la littérature, la philosophie, l'anthropologie et l'histoire de la médecine. L'idiot y est compris en tant que figure de la singularité et de l'exclusion. Conséquemment il est envisagé en tant qu'outil d'analyse culturelle, permettant l'examen de ce qu'une société exclut comme étant hors norme, rappelant le principe de départ de l'incontournable *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>27</sup> de Michel Foucault. La marche s'ouvre en 1999-2000 avec l'exposition « Le Fou dédoublé. L'idiotie comme stratégie contemporaine<sup>28</sup> » du commissaire et critique d'art Jean-Yves Jouannais. L'article « Le Pongo, l'idiot et le cagot. Quelques remarques sur la définition de l'Autre<sup>29</sup> » est publié également en 2000. L'historien de la médecine Jacquie Pigeaud y rapporte les distinctions proposées par les médecins du 19<sup>e</sup> siècle sur des humanités jugées intellectuellement inférieures, telles l'idiot, le crétin, le fou, le cagot, le Pongo et l'albinos. Pigeaud fait ressortir la prévalence de conceptions racistes appuyant l'utilisation de critères esthétiques pour déterminer l'humanité et exclure ce qu'elle n'est pas. L'année suivante, l'article « La rhétorique de l'idiot »<sup>30</sup> de Julie Ouellet s'intéresse à l'expression verbale du personnage idiot dans les œuvres littéraires de William Faulkner, Anne Hébert et Suzanne Jacob. Jouannais réapparaît en 2003 avec la publication de l'essai *Idiotie – art, vie, politique –*

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 688 p.

<sup>28</sup> Jean-Yves Jouannais, « Le fou dédoublé. L'idiotie comme stratégie contemporaine » [exposition], Moscou, Maison Centrale des Artistes, 1999-2000.

<sup>29</sup> Jacquie Pigeaud, « Le Pongo, l'idiot et le cagot. Quelques remarques sur la définition de l'Autre », *Études littéraires*, vol. 32, no 1-2, 2000, p. 243-262.

<sup>30</sup> Julie Ouellet, « La rhétorique de l'idiot », *Études littéraires*, vol. 33, no 2, 2001, p. 169-185.

*méthode*<sup>31</sup>. Il y reprend la conception de Clément Rosset d'une idiotie du réel, affirmant qu'elle serait représentée dans les arts depuis le début de la modernité artistique et plus abondamment au 20<sup>e</sup> siècle. Avec un corpus interdisciplinaire, il redirige la notion d'idiotie vers l'auteur plutôt que sur l'objet d'art : « tous les artistes qui m'intéressent . . . sont des gens extrêmement lucides qui jouent à l'idiotie.<sup>32</sup> » Son ouvrage se distingue ainsi de la plupart des publications connexes de l'époque, qui privilégient plutôt l'analyse de documents littéraires et parfois cinématographiques, investiguant davantage l'étude de la figure de l'idiot en tant que personnage construit autour de la figure du Prince Mychkine du roman *L'Idiot* (1887)<sup>33</sup> de Dostoïevski ou encore la création de langages traduisant la psychologie de l'idiot sur le plan formel. Ainsi, dans l'essai *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*<sup>34</sup>, Valérie Deshoulières investigate la fonction sociale des représentations de l'idiot dans la littérature et le cinéma internationaux, qu'elle rapporte au personnage du prince Mychkine. La théoricienne de la littérature se concentre sur un corpus d'histoires rappelant l'univers social réduit des idiots de village interrogés dans l'étude ethnopsychiatrique de Margarita Xanthakou<sup>35</sup>. Le comportement idiot y est involontaire : ce sont des récits dans lesquels « un personnage marginal, défi[e], le plus souvent involontairement, les normes sociales » alors qu'il est en relation avec « une communauté restreinte (couple, famille, village...) »<sup>36</sup>. L'année suivante, l'acte de colloque *Les figures de l'idiot*:

<sup>31</sup> Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie – art, vie, politique – méthode*, coll. Beaux arts magazine-Livres, Paris, Éditions Beaux arts magazine, 2003, 280 p.

<sup>32</sup> Pascale Riou, « Jean-Yves Jouannais et l'idiotie en art », Mémoire de Master 1, Grenoble, Université Pierre-Mendès, 2007, f. xv.

<sup>33</sup> Contrairement à Jouannais qui débute son histoire de l'idiotie avec le roman *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert (1821-1880), la plupart de ces auteurs s'appuient sur la figure involontaire idiote et pourtant morale du Prince Mychkine, protagoniste du roman *L'Idiot* de Fedor Dostoïevski (1821-1881).

<sup>34</sup> Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, 402 pages.

<sup>35</sup> Margarita Xanthakou, *Idiots de village. Conversations ethnopsychiatriques en Péloponnèse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, 316 p.

<sup>36</sup> Valérie Deshoulières, *op. cit.*, p. 10.

*Rencontres du Fresnoy*<sup>37</sup>, dirigé par Claire de Ribaupierre et Véronique de Mauron, réunit les communications d'une douzaine de conférenciers d'horizons divers. Sa ligne directrice expose « l'invention d'une figure imaginaire stigmatisant l'exclusion, la différence, l'originalité et la singularité<sup>38</sup> » à partir des écrits des aliénistes français de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Toujours en 2004, l'essai *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*<sup>39</sup>, de Martin Halliwell s'intéresse aux représentations littéraires de l'idiot dans l'objectif d'analyser comment leur adaptation pour le grand écran les modifie et les refaçonne. En 2005, un second ouvrage de Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*<sup>40</sup> revisite plusieurs des œuvres citées dans son essai précédent<sup>41</sup> cette fois en concentrant son analyse sur les mouvances identitaires de la figure de l'idiot. L'auteure compare, dans le cinéma et la littérature depuis Dostoïevski, les différentes expressions de l'idiot en tant que personnage, en examinant les contextes culturels et les traditions spirituelles dans lesquels elles sont enracinées. En 2009, l'essai *L'éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*<sup>42</sup> de Marie Berne distingue la littérature du 20<sup>e</sup> siècle en ce qu'elle comporte un traitement formel : la représentation de l'idiotie ne se limite plus au contenu. Berne analyse ainsi la rhétorique d'une « langue idiote » dans les œuvres littéraires d'André Breton, William Faulkner, Samuel Beckett et Julio Cortázar. En 2012, l'ouvrage *Idiots: Figures et personnages liminaires dans la littérature*<sup>43</sup>, édité par les théoriciens de la littérature Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, postule une

<sup>37</sup> Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre (sous la dir.), *Les figures de l'idiot : Rencontres du Fresnoy*, Paris, Éditions Léo Sheer, 2004, 248 p.

<sup>38</sup> *Ibidem*, quatrième de couverture.

<sup>39</sup> Martin Halliwell, *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*. Aldershot (Hants)/Ashgate (Vermont), 2004, 270 pages.

<sup>40</sup> Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2004, 199 p.

<sup>41</sup> Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, op. cit.

<sup>42</sup> Marie Berne, *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, 289 p.

<sup>43</sup> Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (sous la dir.), *Idiots: Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, coll. EthnocritiqueS Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, 259 p.



analogie entre la narrativité et le modèle anthropologique des trois phases du rite de passage (« séparation, marge, agrégation<sup>44</sup> »). Par son ineptie, l'idiot dans la littérature et les arts serait donc un personnage liminaire, un être inachevé et ambivalent confiné à la phase de marge.

Outre l'absence de la vidéo *Actions in Action* dans les études sur la figure de l'idiot, nous constatons aussi qu'aucune d'entre elles n'approfondit un corpus de vidéo performative<sup>45</sup>. Par conséquent, les procédés et effets de l'autoreprésentation par la figure de l'idiot dans une pratique à la fois vidéographique et performative restent à préciser. D'autre part, du côté de l'art vidéo, les recherches sur les procédés ironiques de détournement identitaire demeurent orientées vers les pratiques minoritaires, comme celles des femmes et communautés ethniques. C'est dans le champ des études sur le genre qu'une iconographie abjecte d'identités masculines et blanches dans des productions culturelles est scrutée<sup>46</sup>, laissant toutefois la sphère de l'art à l'écart.

L'objectif premier de ce mémoire est donc d'élargir les études sur les visées rhétoriques de l'affiliation à la figure de l'idiot par l'étude d'une vidéo singulière, qui en est pourtant absente. Par le fait même, ce mémoire vise à produire une première analyse détaillée sur la pratique d'un duo qui n'a fait l'objet que de quelques articles. Un autre objectif est de contribuer à étendre les études sur les représentations d'identités abjectes à un corpus masculin dans la sphère de l'art. Ce faisant, cette étude entreprend de lier les recherches sur la figure de l'idiot à celles sur le genre.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> Certes, l'ouvrage de Jouannais couvre plus de 500 œuvres de pratiques diverses au 20<sup>e</sup> siècle, mais il offre davantage un paysage d'ensemble qu'une analyse approfondie de l'un de ces cas. Les autres publications demeurent majoritairement axées vers l'analyse des aspects textuels des représentations de l'idiot.

<sup>46</sup> Voir David Savran, *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism and Contemporary American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 392 p. ; voir Sean Brayton, « MTV's *Jackass*: Transgression, Abjection and the Economy of White Masculinity », *Journal of Gender Studies*, vol. 16, no 1, 2007, p. 57-72 ; voir Simon Lindgren et Maxime Lelievre, « In the Laboratory of Masculinity: Renegotiating Gender Subjectivities in MTV's *Jackass* », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 26, no 5, 2009, p. 393-410.

Le corpus principal est constitué uniquement de la vidéo *Action in Actions*. Cependant, un corpus secondaire reconstitue l'imaginaire de l'idiotie et de la folie dans des œuvres visuelles et littéraires occidentales afin de faire ressortir les visées rhétoriques historiquement associées à cette figure de la singularité.

Dans le but de développer notre argumentaire, nous reprenons plus particulièrement la thèse développée par Jouannais dans l'ouvrage *Idiotie – art, vie, politique – méthode*<sup>47</sup>, qui affirme que les artistes depuis la modernité artistique se sont plu à jouer à l'idiotie dans la mise en scène de leur identité. Nous abordons ce phénomène en termes de « performance de l'idiotie ». La notion de « marginalité rhétorique » telle qu'abordée par l'humoriste et chercheur Joan R. Gilbert apporte un éclairage supplémentaire sur l'affiliation à une figure abjecte par des individus dont la marginalité n'est pas induite par des caractéristiques physiques observables, c'est-à-dire par une « marginalité sociologique », mais par le discours qu'ils engagent. Son étude sur les fonctions sociales des humoristes, qu'elle conçoit comme des équivalents contemporains du bouffon médiéval en ce qu'ils sont des critiques autorisés, aborde les rôles de pouvoir liés au genre dans la performance d'une marginalité rhétorique. Afin d'appréhender les fonctions sociales de la performance de l'idiotie et leur rapport aux rôles qui, comme celui de l'humoriste ou de l'artiste, occupent un rôle particulier dans une société, nous recourons aux écrits de l'anthropologue Victor W. Turner sur les phénomènes liminaires et liminoïdes, ainsi qu'à ceux de l'anthropologue Laura Levi Makarius sur la violation d'interdits.

Outre le développement d'un cadre théorique pour appréhender l'affiliation à la figure de l'idiot dans *Actions in Action*, notre méthodologie s'est orientée vers l'observation de l'œuvre. Nous avons cherché à jeter le regard le plus complet sur la variété des significations de la vidéo *Actions in Action*, sur ses visées rhétoriques et

---

<sup>47</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*

sur les représentations du duo qui s'en dégagent en trouvant nos informations à même la vidéo. Pour ce faire, nous avons suivi les étapes du modèle d'analyse des œuvres d'art humoristiques développé par l'historienne de l'art Annie Gérin afin de dépouiller les aspects formels, iconologiques et contextuels de l'œuvre ainsi que les principales incongruités qui induisent la lecture d'une performance de l'idiotie. Les emprunts aux notions anthropologiques et sociologiques permettront d'approfondir le fonctionnement des rhétoriques de marginalisation qui y sont opérées.

Le premier chapitre, « Idiotie et modernités, regard sociohistorique sur l'affiliation à la figure de l'idiot », cherche à investiguer les transformations des conceptions de l'idiot et de ses représentations au cours des derniers siècles. Cet exercice vise à mieux saisir les significations que revêt la performance de l'idiotie dans l'art, en analysant plus particulièrement son rapport à la singularité. Ainsi, nous y approfondissons d'abord les notions d'idiotie et de modernité. Puis, dans une perspective sociohistorique, nous nous penchons sur des figures de la singularité telles l'idiot, le fou, le génie et l'artiste depuis la Renaissance. Nous observons les rapports qui s'établissent entre elles, en particulier depuis le 19<sup>e</sup> siècle, afin de comprendre les conditions ayant permis à la performance de l'idiotie de jouer un rôle plus prédominant dans les pratiques artistiques depuis la modernité artistique.

Dans une perspective anthropologique, le second chapitre « Rites de passage et mise en marge » vise à appréhender les fonctions sociales de la performance de l'idiotie par les artistes de notre époque. Nous postulons que certaines professions, celles de l'artiste et de l'humoriste notamment, occupent des statuts particuliers en ce qu'ils sont autorisés à adopter un point de vue critique par la transgression de normes. Pour ce faire, nous présentons les théories de l'anthropologue Victor W. Turner sur les phénomènes liminaires dans les rituels tribaux, ainsi que sur des formes de manifestations analogues dans les sociétés postindustrielles. Nous nous intéressons également à l'affiliation au mythe du héros par la transgression d'interdits dans le rite



afin d'éclairer la marginalité rhétorique articulée par la performance de l'idiotie en art.

Finalement, le chapitre « La figure de l'idiot dans *Actions in Action* » est consacré à notre étude de cas. Nous y présentons d'abord les grandes artères de la méthode d'analyse des œuvres d'art humoristiques d'Annie Gérin. Puis, l'exposition de six incongruités de l'œuvre nous permet de démontrer comment la performance de l'idiotie s'y manifeste concrètement. Ensuite, nous cherchons à dégager les significations de la performance de l'idiotie dans *Actions in Action* en examinant les discours et thèmes qui y sont abordés, en rapprochant les stratégies rhétoriques de la vidéo de celles du mode satirique, ainsi qu'en démontrant l'articulation d'une marginalité rhétorique par les ruptures narratives et par l'affiliation à des sous-cultures alternatives. Le mémoire conclut par une série d'annexes. Celles-ci contiennent un tableau sur les caractéristiques de la vidéo telles l'intelligibilité des dialogues en fonction du rythme de défilement des images selon les différentes séquences de la vidéo (annexe A), la retranscription des dialogues en version originale anglaise (annexe B), puis en version française (annexe C), une description détaillée des actions dans chaque séquence (annexe D) et un tableau des actions exécutées par les personnages qui rapporte les objets utilisés et les objectifs explicités de ces actions (annexe E). Ces annexes visent à alléger la lecture du texte.

## CHAPITRE I : IDIOTIE ET MODERNITÉS, REGARD SOCIOHISTORIQUE SUR L’AFFILIATION À LA FIGURE DE L’IDIOT

Ce premier chapitre vise à éclaircir comment les représentations et conceptions passées de l’idiot informent celles plus récentes, et comment la constitution d’un mode de pensée moderne valorisant la singularité depuis la Renaissance façonne les représentations artistiques du réel et du soi. Afin de réfléchir à ces questions, nous nous intéressons ici au potentiel de singularisation de l’idiotie en mettant en lumière les facteurs sociohistoriques ayant permis à la performance de l’idiotie de gagner en importance dans les pratiques artistiques occidentales depuis la première modernité artistique. Ainsi, ce chapitre se divise en quatre parties. La première vise à démontrer comment l’idiotie en art est liée à l’idéal d’originalité dans la modernité artistique en nous appuyant sur les conceptions développées par Jean-Yves Jouannais. Puisque la performance de l’idiotie s’opère par référence à la figure de l’idiot, la seconde section est consacrée à l’étude de cette figure et à son rapport à la singularité. Nous la découvrons ainsi en tant que figure liminaire au sens où Cnoackert, Gervais et Scarpa l’entendent, en démontrant que ses représentations littéraires et artistiques mettent fréquemment en scène son ambivalence. L’écart à la norme qu’elle peut symboliser nous amène à examiner ses utilisations dans les discours satiriques en identifiant deux rhétoriques majeures de l’idiot : le dénigrement et l’éloge ironique. Ensuite, la troisième section se penche sur la figure du fou. Elle y est d’abord distinguée de celle de l’idiot, puis rapprochée en ce qu’elles sont toutes deux des figures de la singularité, définies par la négativité de facultés mentales. Comme les études sur la figure de l’idiot investiguent peu ses représentations antérieures au 19<sup>e</sup> siècle, l’histoire des conceptions et de l’iconographie du fou sera examinée dans l’espoir d’y retrouver des éléments constituant la « préhistoire » de l’idiot, ou du moins des outils compatibles à son analyse. Ainsi, les contributions de Michel Foucault seront rapportées afin d’appréhender le rapport entre folie et modernité dans la civilisation

occidentale depuis la Renaissance. La conscience critique apparaissant à la Renaissance, qui évoque des similitudes avec la stratégie de l'ironie socratique, sera plus longuement abordée. Enfin, la quatrième section du chapitre rapporte les rapprochements dans les discours scientifiques depuis le 19<sup>e</sup> siècle entre la figure de l'artiste et l'anormal, qui se manifestent par des comparaisons avec des figures de la singularité tels l'idiot, le fou et le génie. Nous retracerons comment ces rapprochements sont repris par les artistes au 19<sup>e</sup> siècle, moment qui coïncide avec la passation vers une éthique de singularité associée aux idéaux romantiques. Un survol de l'évolution des pratiques d'autoreprésentation des artistes, qui s'associent de plus en plus à des figures de la marginalité au 20<sup>e</sup> siècle, clôturera cette dernière section. C'est donc à travers ces quatre sections que les connotations dont est chargée la performance de l'idiotie seront présentées.

### 1.1 Idiotie en art et modernité

Cette première section approfondit l'idiotie comme stratégie artistique. Dans un premier temps, la notion d'idiotie proposée par Jean-Yves Jouannais, qu'il envisage en tant que principe fondateur des pratiques modernes en art, sera exposée. Puis, dans un deuxième temps, la notion de modernité artistique à laquelle il réfère sera approfondie, en la distinguant notamment des modernités historique, culturelle et philosophique.

### 1.1.1 Idiotie en art

Dans *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*<sup>48</sup>, Jean-Yves Jouannais s'intéresse aux artistes qui, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à la toute fin du 20<sup>e</sup> siècle, ont mis en scène un comportement idiotique. Leur performance de l'idiotie oscille entre complicité comique et distance occulte :

Depuis plus d'un siècle, les arts plastiques, la littérature, la musique et le cinéma regorgent d'artistes qui ont joué à faire les idiots. Des créateurs et singuliers, ni vraiment clowns, ni tout à fait mystiques, qui ont fait le choix de n'être pas compris<sup>49</sup>.

Le choix de les appréhender par le concept d'« idiotie » ne vise cependant pas à les dénigrer, mais plutôt à crédibiliser des pratiques parfois incomprises ou inclassables<sup>50</sup>. En effet, l'auteur décrit l'idiotie comme « un objet que l'on aimera disposer dans certains paysages [...] pour leur offrir une identité, pour y remplacer le mépris, le dégoût ou l'absence que d'autres ont jugé juste d'y introduire<sup>51</sup> ». Toutefois, le vaste corpus rassemblé par Jouannais n'est pas nécessairement constitué d'œuvres reléguées aux périphéries. Il s'agit plutôt de pratiques qui obtiennent leur statut d'objet d'art lorsque confrontées au rejet :

[I]à où l'œuvre sérieuse, pompière, aspirant à intimider, n'existe que dès qu'on la considère, l'œuvre idiote ne vaut que parce qu'on la déconsidère. Là où la première est dans l'effet, qui veut se faire reconnaître, l'autre ne prend consistance que dans le ricochet, pour mieux s'effacer une fois atteint<sup>52</sup>.

La thèse développée par Jouannais repose sur un rapprochement entre idiotie, au sens de singulier, et modernité artistique, « cette tradition de la rupture au sein de laquelle

---

<sup>48</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>50</sup> Dans « Entretien avec Jean-Yves Jouannais, Paris, le 28 février 2007 », Jouannais raconte comment il en est venu à définir ces pratiques sous la notion « d'idiotie » : « Le fiasco m'intéressait, mais ce n'était pas satisfaisant, pas assez large ; l'infamie c'était une posture qui ouvrait d'autres perspectives ; et avec l'idiotie j'ai l'impression que j'ai pu réunir dans un terme, une notion, l'histoire du fiasco, de l'infamie et puis tout un territoire en fait. » Voir Pascale Riou, *op. cit.*, f. xiv.

<sup>51</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 26.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 24.



la stratégie du nouveau s'avère nécessaire et suffisante<sup>53</sup> ». Jouannais s'appuie sur Clément Rosset qui, à partir de la signification d'« *idiôtès* » en grec ancien qui signifie « simple, particulier, unique », extrapole que « [t]oute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes<sup>54</sup> ». Cette association entre idiotie et singularité, évoquée par d'autres auteurs<sup>55</sup>, permet à Jouannais d'affirmer que l'idiotie, comprise dans le sens initial, bien que perdu, du terme, est le principe fondateur de la modernité artistique :

[i]l faut y paraître singulier, y imposer une signature qui ne puisse entraîner ni contestation ni confusion. L'importance de plus en plus grande accordée à la notion d'originalité – exigence d'objets qui n'ont pas préexisté à eux-mêmes – l'affirmation progressive de l'auteur – croyance en une autorité incontestable parce que singulière – entraînent à une économie au sein de laquelle le nouveau fait office de caution<sup>56</sup>.

Dans ce mode de pensée magnifiant la singularité, « l'idiotie », étendue à son sens originel de singularité, est instituée par Jouannais en élément fondateur des pratiques « modernes ». Bien qu'il s'appuie sur une conception de la modernité en tant que culture de la rupture, sa définition s'applique autant à certaines œuvres que l'histoire de l'art inclut dans la chronologie moderniste qu'à d'autres comprises comme postmodernistes. D'ailleurs, Jouannais discute de pratiques aussi variées que celles des mouvements dada et surréaliste, et de plus récentes, comme celle du duo Briefer (1959) et Zraggen (1958). Cette conception étendue de la modernité est supportée par certains penseurs comme Jürgen Habermas, qui défend une position selon laquelle la modernité et la postmodernité ne sont pas à voir en opposition, mais plutôt en continuité<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 13.

<sup>54</sup> Clément Rosset, *op. cit.*, p. 12.

<sup>55</sup> Une utilisation méliorative du terme « idiot » est rapportée chez Plutarque : le terme *idios* y renvoie à un « homme singulier, voire extraordinaire ». Voir Véronique Mauron et Claire de Ribapierre, « Introduction », in *op. cit.*, sous la dir. de Véronique Mauron et Claire de Ribapierre, p. 11.

<sup>56</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 13.

<sup>57</sup> Voir Jürgen Habermas, « Modernity – An Incomplete », in *Postmodern Culture*, sous la dir. de Hal Foster, Londres, Pluto Press, 1985, p. 3-15.

Au sens original d'idiotie en tant que « singularité » critique, qui serait aux fondements de la conduite de l'artiste du 20<sup>e</sup> siècle, se joint une acception contemporaine plus péjorative : « idiot, idiote » comme étiquette dépréciative, synonyme de « bête, imbécile, sot, stupide [et] niais<sup>58</sup> ». Il explique cette idiotie dédoublée dans le passage suivant :

Second sens de l'idiotie : déraison, immaturité jusqu'à la folie, handicap du logos. Déplacement sémantique plutôt qu'extension puisque le sens premier s'est perdu. . . . De « simple » à « simple d'esprit », se serait superposée à la condition idiote des objets d'art la posture idiote de l'artiste. En plus d'être idiot tel que présenté par sa production, l'artiste fera l'idiot<sup>59</sup>.

En réalité, cette performance de l'idiotie ne renvoie pas à l'inintelligence, bien au contraire :

[L']idiotie se révèle être non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine. L'idiotie est en cela proche de la sagesse, parce qu'elle suppose la maîtrise des outils de l'intelligence, auxquels elle ajoute la mise à l'épreuve de ceux-ci par la dérision<sup>60</sup>.

Cette double idiotie s'accompagnerait du « rire dit moderne », que Jouannais décrit comme un « [rire] fumiste ou grave, burlesque ou ésotérique<sup>61</sup> », au potentiel d'agir comme arme de destruction ludique contre la rectitude des normes établies et les fausses certitudes. Le potentiel subversif de ce rire ne s'est pas estompé avec le temps : « [L]a modernité a coïncidé avec l'invention d'un rire, et ce dernier s'impose encore aujourd'hui comme la forme la plus aboutie d'un art jouissif et subversif, en butte aux prédications morales des conservatismes comme aux dogmatismes des avant-gardismes<sup>62</sup>. » De plus, l'apparition de ce rire moderne concorderait également avec celle de « nouvelles temporalités[,] [d']un point de vue scientifique, mais aussi

<sup>58</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la dir.), « IDIOT, IDIOTE », *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 1273.

<sup>59</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>62</sup> *Loc. cit.*

dans le champ culturel<sup>63</sup> ». La valorisation ancienne de la pérennité de l'œuvre se transforme progressivement en un rapport au temps plus immédiat :

Du romantisme à la fin de notre siècle, ce temps que revendique l'artiste pour y inscrire son œuvre évolue au gré de sa démythification. . . . [L]e rapprochement de l'art et de la vie qui demeure la tension majeure du 20<sup>e</sup> siècle ne pouvait s'opérer sans que le temps de l'œuvre changeât lui-même de nature. De la postérité à l'instant présent. Dans l'objet, ou le geste, certes, mais dans le sujet même en un premier temps<sup>64</sup>.

Dans ce contexte, « [l]e rire, moyen ou expression possibles de l'idiotie en art » apparaît à Jouannais comme un geste qui, par sa spontanéité et son immatérialité, « correspond au mieux à ces exigences », s'inscrivant dans cette logique de l'éphémère indissociable de la modernité/postmodernité artistique<sup>65</sup>.

L'opposition tracée par Jouannais entre le rire idiot défendu par les dadaïstes et le parti sérieux du surréalisme nous aide à distinguer le propre de l'idiotie :

Durant ces quatre décennies [1880-1920] décisives pour la maturation de l'idée moderne, vont donc s'affronter le scandaleux rire de l'idiot et la figure angélique, parce qu'authentique, du fou. Cette confrontation culminera avec le pari surréaliste, sérieux de l'inconscient contre celui, dadaïste, rieur, de l'inconscience<sup>66</sup>.

Ainsi, en déclarant que le « surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui<sup>67</sup> », le surréaliste André Breton élève l'inconscient en objet de connaissance permettant de révéler des vérités cachées. En affirmant cet idéal, qui évoque l'« expérience fondamentale de la folie » de l'époque moderne décrite par Michel Foucault<sup>68</sup>, Breton certifierait l'authenticité

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>64</sup> *Loc. cit.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>67</sup> André Breton, *Manifeste*, 1924. Cité in *ibid.*, p. 64.

<sup>68</sup> Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault fait le récit d'une histoire de la folie depuis la Renaissance, qu'il divise en trois expériences fondamentales de la folie propres à trois époques distinctes : La Renaissance, l'âge classique et la modernité. Selon lui, la Renaissance est caractérisée par une conception de la folie comme angoisse prémonitoire de forces destructrices du mondes, l'âge classique l'envisage comme négativité de la raison et tandis que, depuis le 19<sup>e</sup> siècle, la

de son geste créateur : « En accord avec une lecture psychanalytique supposant à l'inconscient une "réalité" ontologique supérieure à celle de la conscience et de la logique, le surréalisme tente, par cette hiérarchisation, de cautionner l'authenticité de son inspiration<sup>69</sup>. » Jouannais met en relation ces différences, opposant une mise en scène d'une idiotie contre une autre de la folie, le rire contre le sérieux, le parti de la dérision sans dessein de rallier le regardant à des souffrances internes contre celui de l'héroïsation à travers le pathos<sup>70</sup> :

Là où, pour Breton, la folie composait une altérité qu'il fallait nommer et feindre de s'approprier, un nom désignant une mythologie pitoyable et héroïque, un gisement poétique scruté comme du haut d'un belvédère, elle devenait pour une tradition pataphysicienne et idiote un ensemble de structures discursives pratiquées et vécues de l'intérieur tandis que l'imagerie comme le pathos de l'aliénation étaient ignorées<sup>71</sup>.

Ainsi, pour Jouannais, DADA apparaît comme une expression accomplie de l'idiotie en art.

### 1.1.2 Modernité artistique

La signification du terme « modernité » varie selon qu'il s'agit de modernité historique<sup>72</sup>, culturelle<sup>73</sup>, philosophique<sup>74</sup> ou encore artistique. La passation de modes

---

modernité la conçoit comme positivité, c'est-à-dire en tant qu'objet de connaissance. Cette division sera approfondie à la section 1.2.2. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, 688 p.

<sup>69</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 64.

<sup>70</sup> Jean-Paul Mourlon définit le « pathos » comme une « évocation de l'expérience humaine dans une représentation propre à faire naître la pitié, la sympathie, chez le lecteur ou le spectateur. » Voir Jean-Paul Mourlon, « PATHOS », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2013, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/pathos/>>. Consulté le 13 avril 2013.

<sup>71</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 69.

<sup>72</sup> Prise dans une perspective historique, la modernité renvoie à une période temporelle. Une majorité d'historiens occidentaux font coïncider le début de l'époque moderne avec la Renaissance, plus particulièrement en 1492. Les débuts de la modernité historique sont le plus souvent associés aux « grandes découvertes et à la Renaissance, inclu[ant] les Lumières, la Révolution française, la révolution industrielle, les révolutions bourgeoises du 19<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la mondialisation du 20<sup>e</sup> siècle. » Voir Anne Tomiche, « Les modernités littéraires sont-elles une affaire occidentale ? », in



de vie traditionnels vers un mode de vie moderne, processus transformatif marqué par différents moments forts depuis la Renaissance, concorde en Occident avec des nouvelles découvertes scientifiques et techniques, des transformations structurales au niveau politique et économique, validés par une valorisation du positivisme et de l'individuation. Quant à la modernité artistique, elle ne désigne pas l'art de l'ensemble de la modernité historique, mais bien les productions culturelles d'une période plus restreinte à l'intérieur de celle-ci, qui s'étend du milieu du 19<sup>e</sup> siècle au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, et qui est caractérisée par des conceptions particulières de représentation esthétique liées aux modes de vie qui en découlent.

Chez Jouannais, cette modernité est entendue au sens classique de rupture avec les traditions artistiques antérieures, tel qu'expliqué par Anne Tomiche et Xavier Garnier :

Serait moderne l'art qui s'est pensé et posé comme étant en rupture par rapport à ce qui l'a précédé, par rapport à la « tradition », voire l'art qui a été considéré, à posteriori, comme marquant une rupture par rapport à ce qui l'a précédé<sup>75</sup>.

---

*Modernités occidentales et extra-occidentales*, sous la dir. de Xavier Garnier et Anne Tomiche, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29.

<sup>73</sup> Dans le domaine de l'anthropologie culturelle, la « modernité » réfère, particulièrement dans le cas des sociétés occidentales, aux sociétés postindustrielles, par opposition à celles traditionnelles, en mettant en relief les développements de la science et de la technologie et à leur retombées les structures sociales. Cette modernité s'amorce au 18<sup>e</sup> siècle, et connaît ensuite son plein essor au courant du 19<sup>e</sup> et se poursuit jusqu'aux débuts du 20<sup>e</sup> siècle. Voir Janet Wolff, « Postmodern Theory and Art Practice », *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 87.

<sup>74</sup> D'un point de vue philosophique, la modernité désigne un mode de pensée caractérisé par un rejet de la tradition au profit d'un processus d'individuation que la raison permet. La modernité se définit comme « un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles. » Plus particulièrement, la modernité désigne une nouvelle manière du sujet de se percevoir et d'entrer en rapport au monde qui « connote globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité. » Rappelons cependant que pour Habermas, cette modernité n'est pas achevée. Voir Jean Baudrillard, Alain Brunn et Jacinto Lageira, « MODERNITÉ », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/modernite/>>. Consulté le 15 janvier 2014 ; voir Jürgen Habermas, *op. cit.*

<sup>75</sup> Xavier Garnier et Anne Tomiche, « Introduction », in *op. cit.*, sous la dir. de Xavier Garnier et Anne Tomiche, p. 14.

La date de fin de la modernité artistique est souvent mise en relation avec le concept de « postmodernité » comme l'observe le professeur de littérature générale et comparée Peter V. Sima : « plus souvent qu'autrement, des notions telles que « moderne » et « postmoderne » sont considérées comme des constructions chronologiques : en tant que périodes ou époques<sup>76</sup> ». Pourtant, le philosophe Jean-François Lyotard met en garde contre une telle périodisation, limitant plutôt le concept à un « état d'esprit ». Il regrette d'ailleurs que le préfixe « post » induise une conception temporelle dans une position avant tout philosophique : « "[P]ériodiser" demeure une idée "classique" ou "moderne". "Postmoderne" indique simplement une humeur, ou mieux, un état d'esprit<sup>77</sup>. » Lyotard démontre sa conviction de la préexistence de postures postmodernes bien avant la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle :

Freud, Duchamp, Bohr, Gertrude Stein, mais aussi Rabelais et Sterne sont postmodernes en ce qu'ils soulignent des paradoxes. Néanmoins, il y a une différence entre un système social dans lequel cette attitude [postmoderne] en est une arbitraire, en apparence sans attache à des mentalités dominantes de cette culture, ou visible dans des réactions très sensibles aux caractéristiques émergentes mais encore sous-dominantes de cette société et un système social différent dans lequel cette même attitude est partie prenante des caractéristiques dominantes de cette société<sup>78</sup>.

Si Lyotard retrace des manifestations d'attitudes postmodernes qui remontent jusqu'au 16<sup>e</sup> siècle, il distingue cependant ces expressions postmodernes selon qu'elles sont marginales, alternatives ou dominantes. Face aux désillusions suivant la Seconde guerre mondiale, la posture postmoderne, validée par la perte de croyances en des utopies, devient plus dominante durant la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, bien qu'elle se rattache à des traditions et précédents antérieurs, plus ou moins périphériques. Ainsi, la fin de la modernité artistique est souvent placée autour des débuts de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, en concordance avec l'émergence du « postmodernisme »,

<sup>76</sup> Peter V. Zima, « Modernity – Modernism – Postmodernity: Attempting a Definition », in *Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature*, Londres/New York, Continuum, 2010, p. 3. Traduction libre.

<sup>77</sup> Jean-François Lyotard, in Jochen Schulte-Sasses, « Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism : Framing the Issue », *Cultural Critique*, no 5, 1986-1987, p. 6. Traduction libre.

<sup>78</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

mouvement artistique marqué par une « déconstruction critique de la tradition<sup>79</sup> », qui ne s'identifie plus au positivisme et utopies soutenues par le modernisme et les avant-gardes, signalant la « fin de la foi dans le futur<sup>80</sup> ». Le professeur de littérature Antoine Compagnon fait le récit de ces différents rapports à l'idéal de rupture : « [L]a foi dans le nouveau reposait sur tant de contradictions qu'elle s'est détruite elle-même, et le cercle paraît entièrement révolu, de la rupture avec la tradition à la tradition de la rupture, et enfin à la rupture avec la rupture, que serait notre postmodernité<sup>81</sup>. »

Si l'ouvrage de Jouannais repose sur l'adéquation entre idiotie et modernité, ses rares allusions au concept de postmodernité, même lorsqu'il aborde des œuvres plus récentes, semblent révéler une compréhension de la postmodernité comme une extension de la modernité. De fait, dans un court passage, Jouannais juxtapose les termes « modernité » et « postmodernité » pour les rapprocher, dans l'art, par une commune exigence de réflexivité : « La modernité, puis la postmodernité, imposant à l'art d'être ce perpétuel exercice réflexif, spéculation sur ce que l'art pouvait renvoyer de l'art, ont fait depuis de l'esthétique une science de l'étude des reflets et réverbérations<sup>82</sup>. » Par ce mouvement de retour sur lui-même, l'art réflexif s'autocritique, par une remise en question qui conduit paradoxalement à le valider méthodologiquement. Comme l'explique Christine Baron:

[L]a réflexivité est aussi critique dans la mesure où l'art revenant sur soi s'autoconteste et est à soi-même, dans ce mouvement d'autocontestation de ses pouvoirs sa propre instance d'intelligibilité ; l'importance du Don Quichotte dans le roman européen et de la notion d'ironie pour les romantiques témoigne de ce pouvoir simultanément constructeur et critique de la réflexivité<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> Hal Foster, « Postmodernism: A Preface », *Postmodern Culture*, Londres, Pluto, 1985, p. xii. Cité in Janet Wolff, *op. cit.*, p. 87.

<sup>80</sup> Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 160.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>82</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 127.

<sup>83</sup> Christine Baron, « Réflexivité et définition du fait littéraire », *Fabula : La recherche en littérature*, En ligne, 2007, <[http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bflexivit%26acute%3B\\_et\\_d%26acute%3Bfiniton\\_du\\_fait\\_litt%26acute%3Braire](http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bflexivit%26acute%3B_et_d%26acute%3Bfiniton_du_fait_litt%26acute%3Braire)>. Consulté le 29 décembre 2015.

Ainsi, l'introduction d'un comportement idiot dans un contexte régi par ses propres règles ouvre à la fois à la critique et à l'innovation en créant un dialogue entre tradition et singularité, duquel peuvent naître de nouvelles formes. La modernité artistique à laquelle réfère Jouannais renvoie moins à une période temporelle qu'à une attitude critique, qui se manifeste éloquentement à travers la performance de l'idiotie en invitant le regardant à en questionner le sens.

## 1.2 La figure de l'idiot

La performance de l'idiotie procède évidemment par une affiliation à la figure de l'idiot. Afin de comprendre la variété de significations dont cette figure est chargée, elle sera examinée dans cette section. Dans un premier temps, nous appréhenderons la figure de l'idiot en tant que figure liminaire. Ainsi, nous observerons comment cet état d'ambivalence se reflète à travers les méthodes descriptives qui ont servi à représenter l'idiot, ainsi que dans son iconographie. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la figure de l'idiot en tant que motif de la satire. Nous distinguerons ainsi deux utilisations du personnage de l'idiot : une où l'idiot est raillé, amenant la satire à renforcer les normes de sa société, et une autre où l'idiot est encensé, amenant un regard critique sur sa société par le miroir déformant que lui renvoie l'idiot.

### 1.2.1 Définition et méthodes de désignation de l'idiot

Qu'est-ce qu'une figure ? La notion de figure est à comprendre en tant que « construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience, même si toujours sur le point d'y échapper, un large faisceau de

significations<sup>84</sup> ». Il en va de même pour la figure de l'idiot, qui ne constitue pas une catégorie concrète, mais représente un ensemble de récits subjectifs. Trois composantes identifiées par Valérie Deshoulières éclairent cette construction : l'« homme réel », la « figure littéraire » et le « personnage conceptuel<sup>85</sup> ». Leur croisement crée une figure entre « réel et imaginaire<sup>86</sup> ».

L'orientation anthropologique de ce mémoire nous amène à concevoir la figure de l'idiot dans une liminalité permanente, une position défendue par Cnoackert, Gervais et Scarpa : « L'idiot est un personnage liminaire, un être qui fait du seuil et de l'entre-deux son domaine de prédilection, malgré l'inconfort extrême de cette posture<sup>87</sup>. » Cette position s'appuie sur la défense d'une analogie entre les récits et le modèle des trois phases des rites de passage<sup>88</sup> (« séparation, marge, agrégation »)<sup>89</sup> :

Les récits raconteraient la mise en marge d'un ou plusieurs personnages, dont la trajectoire peut être lue en termes d'initiation, à condition de donner à cette notion le sens strict que lui donnent les ethnologues du symbolique et qui correspond au processus de socialisation des individus en termes d'apprentissage des différences de sexe, d'état et de statut<sup>90</sup>.

Les héros d'un récit seraient confrontés à une ou des épreuves, interprétées comme des « étapes de marge ». Or, un nombre de ceux-ci échouent ces épreuves, restant confinés à la phase de marge : « C'est à ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, que l'étiquette de " personnage liminaire " semble convenir parfaitement<sup>91</sup>. »

<sup>84</sup> Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *Entrée en idiotie*, in *op. cit.*, sous la dir. de Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, p. 9.

<sup>85</sup> Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

<sup>87</sup> Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *Entrée en idiotie*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>88</sup> Le modèle d'analyse tripartite des « rite de passage » fut introduit par le folkloriste Arnold van Gennep. Plusieurs décennies plus tard, les travaux anthropologiques de Victor Turner ont approfondi ce modèle. Voir section 2.1.1.

<sup>89</sup> Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *Entrée en idiotie*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>90</sup> *Loc. cit.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 11.



Malgré la tendance protéiforme de la figure de l'idiot<sup>92</sup>, ses descriptions littéraires semblent motivées par un même dessein : la représentation de son statut liminaire. Nous dénombrons trois manières de le décrire qui soulignent sa liminalité : 1) par son ambivalence entre catégories contraires 2) par les qualités qu'il n'a pas ou encore 3) par association à des figures marginales. La première, la caractérisation par l'entre-deux, est observée par Julie Ouellet dans la littérature de fiction : malgré sa multiformité dans la vie réelle, l'idiot serait souvent portraituré en récit par « des traits mal définis et des allures de grand nourrisson ou encore celles d'un animal<sup>93</sup> ». La seconde, la tendance à décrire l'idiot par la négative, soit par l'absence de ses qualités, est observée par Deshoulières dans les littératures mondiales, la désignant par le néologisme « sans-qualitude<sup>94</sup> ». En mettant en relief les incapacités variables de l'idiot, cette méthode énonce son inachèvement<sup>95</sup>. La littérature scientifique sur l'idiot abonde quant à elle de descriptions par analogie à « toute une série d'autres figures de la déviance, telles celles de l'épileptique, du vagabond, du criminel, du génie, du sauvage, de l'enfant, du mystique<sup>96</sup> ». La liminalité de l'idiot y est mise en mots en décrivant son opposition à la normalité<sup>97</sup>.

C'est sans doute en raison de la vision polymorphique de la figure de l'idiot que les auteurs ayant écrit sur cette figure ont peu détaillé son iconographie. On peut cependant observer que la désignation de l'idiot dans ses représentations visuelles est

<sup>92</sup> Comme le constate Valérie Deshoulières en 2004, les publications portant sur la figure de l'idiot du moins au début des années 2000 sont marquées par le refus d'en faire un portrait signalétique. Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, op. cit., p. 14.

<sup>93</sup> Julie Ouellet, op. cit., p. 177.

<sup>94</sup> Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, op. cit., p. 170.

<sup>95</sup> La description par la négative est souvent utilisée pour décrire des formes dont la phase de maturité n'est pas jugée atteinte par l'émetteur. Ainsi, Montaigne, alors qu'il identifie les traits distinctifs d'un peuple éloigné, décrit ses membres par l'énumération de vertus et compétences absentes par comparaison à son peuple d'origine : ce sont des gens « sans lettres, sans loy, sans roy, sans religion quelconque ». Voir Montaigne, *Essais I*, 31, 1580, p. 204. Cité in Tzvetan Todorov, *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 298.

<sup>96</sup> Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, « Introduction », op. cit., p. 11.

<sup>97</sup> La figure de l'artiste est également décrite par les scientifiques du 19<sup>e</sup> siècle par cette méthode descriptive tel que nous le verrons dans la section 1.3.1.

généralement marquée par l'énonciation de sa liminalité, notamment à travers ses grimaces. En effet, les artistes ont souvent recouru aux mimiques du visage et à l'expressivité du corps des personnages pour indiquer, par la démonstration de son intempérance, l'idiot et autres figures liminaires. Ainsi, dans *L'art de la grimace : Cinq siècles d'excès de visage*<sup>98</sup>, Martial Guédron affirme le rapprochement de la grimace avec une panoplie de figures opposées aux idéaux de contrôle et de vertu :

Sans qu'il soit besoin d'aller jusqu'aux cas extrêmes de l'outrage, de la dérision ou de la démence, les altérations mimiques du visage sont considérées d'ordinaire comme les indices de l'animalité, de la sauvagerie, de la barbarie, de la nature inculte et de la vulgarité<sup>99</sup>.

Ces connotations créent une représentation liminaire par la représentation de l'entre-deux, créant une figure empreinte de paradoxes, se situant par exemple entre la bête et l'homme, l'enfant et l'adulte, le sauvage et l'éduqué. Parmi les traits récurrents des idiots et des figures liminaires, mentionnons « [l]es bouches ouvertes, les langues pendantes, les cheveux en bataille [...] [qui] sont les indices du vice, de la violence et de la vulgarité<sup>100</sup> ». En fait, il s'agit là d'une manière de communiquer l'exclusion de ces personnages : « les individus voués à la grimace sont ceux que l'on regroupe autour de caractères communs hérités de préjugés, de permanences et de ségrégations lourdes de conséquences politiques et sociales<sup>101</sup> ». Cependant, les descriptions littéraires et les représentations visuelles de l'idiot communiquent souvent son statut d'exclusion, certaines de ses représentations en font parfois un portrait élogieux malgré son corps grotesque ou la représentation de ses inconvenances. Ainsi, la prochaine sous-section se penche sur les deux types de discours que peut servir l'idiot dans les œuvres satiriques.

<sup>98</sup> Martial Guédron, *L'art de la grimace : Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011, 319 p.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 51.

### 1.2.2 La figure de l'idiot comme motif satirique

Le statut liminaire de l'idiot contribue certainement à sa prédominance dans la satire.<sup>102</sup> Comme le soutient Henri Bergson, le comique « exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société [...] »<sup>103</sup>. En ce que l'idiot performe un écart à des normes, il est une figure comique de la déviance et conséquemment, un motif récurrent de la satire. En effet, le comique sous toutes ses formes poursuit un « but utile de perfectionnement général »<sup>104</sup> et la satire, peut-être même davantage que les autres formes, met en évidence des comportements contrevenant à des normes idéalisées<sup>105</sup>. Toutefois, attribuer à un personnage le rôle de l'idiot ne connote pas nécessairement son dénigrement. En effet, cette conception peut aussi servir à célébrer sa singularité<sup>106</sup>.

Les représentations élogieuses de l'idiot servent généralement une condamnation satirique de sa communauté par un effet miroir. D'une part, la figure de l'idiot lève le voile sur le vice de la dissimulation souvent dénoncé dans la satire. L'idiot, par sa singularité, déstabilise son interlocuteur en l'engageant dans un rapport dépouillé de conventions, « fai[sant] voler en éclats l'inauthenticité réciproque assurant la mécanique sociale et instaure un nouveau type de relations d'homme à homme »<sup>107</sup>. Ainsi, Deshoulières y voit une fonction, celle de servir une « accusation portée contre le savoir dont on a constaté une fois pour toutes qu'il n'empêchait pas la

<sup>102</sup> Il est d'ailleurs révélateur que Victor W. Turner conçoive la satire comme un « rituel d'inversion » qu'il considère pseudo-liminal. Pour sa conception de la satire comme rituel d'inversion, voir Victor W. Turner, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology », *The Rice University Studies*, vol. 60, no 3, 1974, p. 72.

<sup>103</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 101.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>105</sup> Northrop Frye définit la satire comme une « ironie militante » qui présente des « normes morales relativement claires ». Voir Northrop Frye, *op. cit.* p. 272.

<sup>106</sup> Jouannais effectue une adéquation entre l'idiotie en art et la singularité. Voir section 1.1.1.

<sup>107</sup> Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, *op. cit.*, p. 316.



barbarie<sup>108</sup> ». D'autre part, comme jouer à l'idiot autorise certaines libertés exclusives à cette position, la prétendue innocence de cette figure peut servir de façade à l'auteur pour justifier des comportements dissimulant un second degré irrévérencieux. Sarah Leperchey, alors qu'elle questionne l'authenticité de la maladresse du héros burlesque, émet l'hypothèse d'une possible feinte stratégique : « [L]'inaptitude du héros burlesque constitue souvent un moyen d'échapper aux règles. La maladresse apparente devient alors le mode selon lequel s'effectue la transgression<sup>109</sup> ». La figure de l'« idiot-sage », qui façonne nombreux personnages littéraires plus particulièrement depuis le prince Mychkine<sup>110</sup>, offre un exemple intéressant d'éloge de la singularité. Avec ce protagoniste, Dostoïevski joue « sur le contraste entre la situation médicale et psychosociale de l'idiot et la qualité romanesque d'un personnage absolument beau et bon, dont les modèles sont le Christ et Don Quichotte<sup>111</sup>. » Même avant l'*Idiot*<sup>112</sup>, des parallèles entre sagesse spirituelle et idiotie avaient déjà été tracés. Au 18<sup>e</sup> siècle, les Encyclopédistes rapprochaient la signification de la racine grecque du mot « idiot » de celle « d'un sage<sup>113</sup> ». De même, Valérie Deshoulières rapporte une première représentation littéraire d'un personnage entre idiotie et ascèse exemplaire qui remonterait au 5<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. Julie Ouellet compare le pacifisme de la figure de l'idiot à celle du Christ, en ce qu'ils tentent

<sup>108</sup> *Loc. cit.*

<sup>109</sup> Sarah Leperchey, *L'Esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 99.

<sup>110</sup> Tel qu'observé Valérie Deshoulières, les publications sur la figure de l'idiot du début des années 2000 sont marquées par un même ancrage dans la figure du Prince Mychkine de Dostoïevski. Voir Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, op. cit., p. 14.

<sup>111</sup> Claire de Ribaupierre, « Le langage de l'idiot », in op. cit., sous la dir. de Véronique et Claire de Ribaupierre, p. 55.

<sup>112</sup> Fedor Dostoïevski, *L'Idiot*, Montréal, Gallimard, 2009, 728 p.

<sup>113</sup> Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, « IDIOT », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8, Paris, Briasson, 1765, p. 497.

<sup>114</sup> Deshoulières rapporte que l'historien Michel de Certeau identifie une tradition « qui trace une folie sur les bords du christianisme », dont la première apparition remonterait au 5<sup>e</sup> siècle, avec l'*Histoire lausiaque* (vers 418-419) de Palladios. Deshoulières décrit l'héroïne de ce récit en ces termes : « Méprisée de ses sœurs, parce qu'elle se nourrit des miettes de table qu'elle éponge et de l'eau des marmites qu'elle récure, l'"éponge du monastère" [est] considérée comme la première idiote (salé) de la littérature mystique ». Voir Michel de Certeau, *La fable mystique* (1, 16<sup>e</sup> – 17<sup>e</sup> siècle), Paris, Gallimard, 1987, p. 48. Cité in Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, op. cit., p. 12.

d'invalider les prétentions de la connaissance. L'auteure établit une relation entre les approches pacifistes des figures du Christ et de l'idiot en ce qu'elles soulignent toutes deux l'arrogance des prétentions aux savoirs<sup>115</sup>. Par leur humilité, Jésus et l'idiot transcendent les figures du savoir, une stratégie rappelant l'ironie socratique.<sup>116</sup> En proie au harcèlement et railleries de sa communauté, l'idiot, à l'instar de Jésus, incarne une figure de la persécution, voire une « métaphore de la pensée victimaire<sup>117</sup> ». Jouannais rapproche d'ailleurs idiotie et prophètes, affirmant que « Les formes les plus accomplies de vies spirituelles ont [...] souvent dû ou su prendre les allures de l'idiotie et du non-sens<sup>118</sup>. »

En définitive, le statut liminaire de l'idiot en fait un motif récurrent de la satire, que ce soit dans des représentations qui le discréditent ou l'encensent. Dans un cas, c'est l'idiot qui fait l'objet de la satire et, dans l'autre, il sert de repoussoir à une satire de la société. Les représentations dépréciatives de l'idiot résultent d'une interprétation des manques de l'idiot comme preuves de sa faiblesse, en opposition à une communauté à laquelle on voudrait prêter ces attributs. La seconde position considère ces mêmes manques comme des atouts, par contraste avec sa communauté pervertie, comme dans le cas du prince Mychkine<sup>119</sup>. Dans les deux cas, l'idiot se retrouve toujours inséré dans une situation théâtrale performée devant sa communauté: « [L]es spécificités de l'idiot ... n'apparaissent pleinement qu'à travers des images le présentant comme l'acteur d'une scène jouée devant la communauté<sup>120</sup>[.] »

---

<sup>115</sup> Julie Ouellet, *op. cit.*, p. 183.

<sup>116</sup> Cette stratégie évoque également la conscience critique qui sera abordée à la section 1.2.2.

<sup>117</sup> Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, p. 143.

<sup>118</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 207.

<sup>119</sup> Nous pourrions réfléchir à ces deux manières de positionner l'idiot par rapport à sa communauté par les deux formes d'ethnocentrismes décrit par Todorov, soit le nationalisme et l'exotisme. Voir Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 97.

<sup>120</sup> Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, *op. cit.*, p. 9-10.

### 1.3 La figure du fou

Dans cette section, nous nous intéresserons à la figure du fou afin d'éclairer celle de l'idiot. D'abord, nous démontrerons que toutes deux peuvent être appréhendées en tant que figures de la singularité. Ensuite, nous visiterons les visées rhétoriques des représentations du fou, qui ont pris plus d'ampleur depuis la Renaissance. En effet, bien que distinguant les modernités artistique et historique, nous nous permettons un rapprochement entre les deux par leur attitude de rupture critique fondée sur une volonté d'individuation que la raison permet. Nous souhaitons ainsi mieux comprendre la figure de l'idiot, dont les représentations précédant le 19<sup>e</sup> siècle ont été peu étudiées. Pour ce faire, nous nous appuyons sur l'*Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>121</sup> de Michel Foucault, qui examine « l'imaginaire de déraison » occidental tel qu'il s'est constitué à partir de la fin du 15<sup>e</sup> siècle. Nous rapporterons plusieurs notions qui y sont abordées, notamment sa périodisation d'un imaginaire de déraison ainsi que les quatre formes de conscience de la folie, qui offrent un modèle d'analyse transposable à la figure de l'idiot. Enfin, nous nous pencherons plus particulièrement sur une de ces formes de conscience, la conscience critique, qui évoque la stratégie de l'ironie socratique de la figure de l'idiot-sage.

#### 1.3.1 Distinguer les figures du fou et de l'idiot

La distinction entre les catégories de « fou » et « idiot » est nébuleuse. L'histoire de ces concepts révèle des rapports contigus, dont témoigne l'étymologie du mot « fou », qui acquiert très tôt le sens d'« idiot »<sup>122</sup>. De même, au milieu du 18<sup>e</sup> siècle,

<sup>121</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, 688 p.

<sup>122</sup> Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, l'article « FOU (et FOL), FOLLE » indique que ce terme « est issu (1080, *fol*) du latin classique *follis* "soufflet pour le feu" et "outre gonflée, ballon" qui a pris par métaphore ironique le sens de " sot, idiot " en bas latin (cf. en français *ballot*) ». Voir Alain Rey (sous la dir.), « FOU (et FOL), FOLLE », *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1467.

dans le langage courant, les concepts de folie et d'idiotie<sup>123</sup> sont toujours employés comme synonymes, tel que l'observe Michel Foucault<sup>124</sup>. Dans une perspective d'histoire de la psychiatrie, Foucault affirme cependant qu'une séparation s'établit graduellement entre les deux concepts, de sorte que « la démence [est définie] comme un trouble du jugement, et la stupidité comme une déficience de la sensation<sup>125</sup> ». La différenciation de ces troubles mentaux s'étend également à l'image de leur corps. Ainsi, Jackie Pigeaud rapporte une distinction établie par l'aliéniste Philippe Pinel entre idiotie et folie, fondée sur des critères esthétiques hérités des idéaux classiques : « Le critère de la *beauté* n'est pas opérant pour la *folie* dont l'origine est l'ordre de la passion. On peut être maniaque *et* beau. Ce n'est pas le cas pour l'*idiot* originaire<sup>126</sup> ». De nos jours, folie et idiotie sont toutes deux définies en tant que négativité de facultés mentales. En effet, le « manque [...] de bon sens<sup>127</sup> » revient dans les deux définitions du *Le Petit Robert*, qui distingue l'une de l'autre comme un défaut de raison pour la folie et un défaut de d'intelligence pour l'idiot<sup>128</sup>.

Une distinction éclairante, basée sur les rapports de l'idiot et du fou avec leur communauté, est apportée par Margarita Xanthakou. Dans *Idiots de village : Conversations ethnopsychiatriques en Péloponnèse*<sup>129</sup>, l'anthropologue différencie les statuts respectifs de l'idiot de village de celui du fou par la perception de leur danger potentiel pour leur société. Contrairement au fou, l'idiot n'inspire pas de peur

<sup>123</sup> Michel Foucault fait état d'un « groupe de concepts qui s'apparente à la démence », qui inclut « la 'stupidité', l'imbécillité', l'idiotie', la 'niaiserie' ». Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 330.

<sup>124</sup> Cette affirmation de Foucault s'appuie sur un usage des termes « démence » et « imbécillité » en tant que synonymes dans une lettre rédigée en 1752 tirée des *Archives de la Bastille : 1749-1757*. Voir François N. N. Ravaisson-Mollien et Louis J. F. Ravaisson-Mollien, « FONTAINE AU MÊME [D'argenson] », *Archives de la Bastille : 1749-1757*, Paris, A. Durand et Pedone Lauriei, 1884, p. 238. Cité in *loc. cit.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>126</sup> Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 245. Italiques de l'auteur.

<sup>127</sup> Dans *Le Nouveau Petit Robert*, la « folie » signifie « manque de jugement, de bon sens ; absence de raison ». En ce qui concerne l'« idiotie », elle est désignée comme « ce qui manque d'intelligence, de bon sens ». Voir Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la dir.), « FOLIE », *op. cit.*, p. 1066 ; voir Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la dir.), « IDIOTIE », *op. cit.* p. 1273.

<sup>128</sup> *Loc. cit.*

<sup>129</sup> Margarita Xanthakou, *op. cit.*

à sa communauté, il leur apparaît plutôt inoffensif. Elle démontre notamment l'adéquation entre folie et peur avec le cas de la villageoise Pénélope : alors que nombreux des quolibets qui lui sont adressés gravitent autour du champ lexical de la folie, tels « folle [...] ; cinglée, dingue [...] ; dérangée, détraquée [...] », certains autres évoquent un rapport à des forces maléfiques, sans doute inspirés par sa prétendue capacité de communiquer avec les esprits : « envoûtée [...] ; possédée par le diable [...] ; sorcière ou magicienne [...] ; saisie par l'Autre, l'Ailleurs ». <sup>130</sup> Xanthakou conclut que « les villageois considèrent ses facultés prétendument « paranormales [...] avec un respect nuancé parfois de quelque inquiétude <sup>131</sup> ». Bien que la distinction opérée par l'anthropologue concerne les statuts d'individus qui, comme Pénélope, mènent une existence bien réelle, elle peut également s'appliquer aux représentations imaginaires du fou et de l'idiot <sup>132</sup>, respectivement animées par un ton grave et une attitude de dérision à l'instar de l'opposition tracée par Jouannais entre surréalisme et dadaïsme <sup>133</sup>. Tout comme la folie est louée par le surréalisme en cultivant le mystère, le sérieux et le pathos, de même, le fou réel suscite la crainte et le respect. Tout comme l'idiotie défendue par les dadaïstes prend les formes du rire, de la dérision et de l'absurde, de même, les villageois rencontrés par Xanthakou n'attribuent pas de pouvoirs inquiétants aux idiots et n'ont pas peur de les railler.

Outre ces distinctions, les figures du fou et de l'idiot renvoient toutes deux à des personnes singularisées par leurs comportements inconvenants <sup>134</sup>. Nous élargissons donc l'adéquation de Jouannais entre idiotie et singularité en y ajoutant une adéquation entre folie et singularité, concevant ainsi l'idiot et le fou comme des

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>132</sup> Bien que l'homme réel est un individu en chair et en os, la création du personnage littéraire (ou pictural) peut s'inspirer d'individus réels. Voir Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>133</sup> Voir section 1.1.1.

<sup>134</sup> Cette singularité est aussi observable chez les idiots et fous rencontrés par Margarita Xanthakou. Ils sont affublés de titres distinctifs par leur communauté et vivent parfois en marge. Voir Margarita Xanthakou, *op. cit.*



« figures de la singularité ». Cet élargissement nous permet de considérer l'histoire des représentations du fou en tant qu'histoire d'une figure de la singularité à travers une modernité plus large, cette fois entendue au sens historique<sup>135</sup>. Rappelons qu'avant leur différenciation médicale cimentée vers le tournant du 19<sup>e</sup> siècle, les limites des concepts d'idiotie et de folie se confondaient. En raison de leur enchevêtrement initial, les représentations antérieures du fou peuvent s'envisager comme une « préhistoire » des représentations de l'idiot dans les arts et la littérature depuis la modernité artistique.

### 1.3.2 La figure du fou dans la modernité

Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>136</sup>, Michel Foucault entreprend de détacher le parti pris positiviste de notre acception contemporaine de la folie afin de dégager les « expériences fondamentales » de la folie à travers l'histoire de la modernité européenne. Cet objectif s'appuie sur un postulat repris dans les études sur les représentations de l'idiotie<sup>137</sup> : ce qu'une société repousse au dehors de son identité la révèle autant que les limites entre lesquelles elle se définit. C'est l'histoire de ces exclusions qu'adresse l'idée d'une « histoire tragique » :

On pourrait faire une histoire des limites – de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur ; et tout au long de son histoire,

<sup>135</sup> Rappelons que modernité historique correspond à l'époque qui commence avec la Renaissance, alors que modernité en histoire de l'art est souvent comprise comme débutant vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

<sup>136</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, 688 p.

<sup>137</sup> Une légitimation méthodologique analogue se retrouve dans les premières pages de nombreux ouvrages sur la figure de l'idiot, qui voient en celui-ci un outil d'analyse culturelle permettant de dégager par la négative les idéaux d'une société. Voir Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, *op. cit.*, 402 p. ; Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *op. cit.* ; Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, *op. cit.*, 248 p. ; Véronique Cnoackert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, *op. cit.*, 259 p.



ce vide creusé, cet espace blanc par lequel elle s'isole, la désigne tout autant que ses valeurs.<sup>138</sup>

Foucault débute son histoire de la folie à l'aube de la période moderne<sup>139</sup>, moment à partir duquel « le visage de la folie a hanté l'imagination de l'homme occidental<sup>140</sup> ». Sa chronologie s'amorce avec la satire *Narrenschiff* (1492) de Sébastien Brant (1458-1521), qui signale le transfert thématique de la mort à la folie :

[L]a Danse des Morts du cimetière des Innocents date sans doute des premières années du 15<sup>e</sup> siècle ; celle de la Chaise-Dieu aurait été composée vers 1460 environ ; et c'est en 1485 que Guyot Marchand publie sa *Danse macabre*. Ces soixante années, à coup sûr, furent dominées par toute cette imagerie ricanante de la mort. Et c'est en 1492 que Brant écrit le *Narrenschiff* . . . Dans les toutes dernières années du siècle Jérôme Bosch compose sa *Nef des fous*. *L'éloge de la folie* est de 1509<sup>141</sup>.

Il divise l'histoire de la folie en trois expériences propres à trois temps : « la Renaissance » de la fin du 15<sup>e</sup> siècle au 16<sup>e</sup> siècle, « l'âge classique » aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles et, à partir du 19<sup>e</sup> siècle, « l'époque moderne ». Ces trois époques conçoivent le rapport entre folie et déraison de manière personnelle, se succédant comme « trois actes d'un récit continu<sup>142</sup> ». Ainsi, à la Renaissance, la folie est appréhendée en tant que « menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes<sup>143</sup> », aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, en tant que déraison, puis, à partir du 19<sup>e</sup> siècle, presque exclusivement en termes de maladie mentale<sup>144</sup>. Chacune de ces tentatives

<sup>138</sup> Michel Foucault, 1994 [1961], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. I, p. 164. Cité in Frédéric Gros, *Foucault et la Folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 31-32.

<sup>139</sup> Tandis que Jouannais associe l'idiotie en art aux pratiques de la modernité artistique, les représentations de la folie s'étendent chez Foucault aux pratiques artistiques de la modernité historique. En effet, sa chronologie des œuvres figurant la folie débute en 1492, date souvent associée au début de la modernité historique. Pour les distinctions entre ces modernités, voir section 1.1.2.

<sup>140</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 30.

<sup>141</sup> *Loc. cit.*

<sup>142</sup> Frédéric Gros, *op. cit.* p. 35.

<sup>143</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 28.

<sup>144</sup> Devant l'approximative compatibilité des dates délimitant la « modernité artistique » de Jouannais et celles circonscrivant « l'époque moderne » de Foucault, nous pouvons nous demander si l'idiotie en art ne serait pas la dernière période d'une histoire plus longue, celle de l'imaginaire de la folie. Spécifions toutefois qu'alors que Foucault amorce l'époque moderne dès le début du 19<sup>e</sup> siècle,

d'appréhender la folie combine, à chaque époque, quatre formes distinctes de « consciences de la folie », soit quatre façons de rationaliser la folie qui se distancient d'une conscience tragique : une « *conscience critique* », une « *conscience pratique* », une « *conscience énonciative* » et une « *conscience analytique*<sup>145</sup> ». La première, la « conscience critique » de la folie, est définie comme un questionnement de l'interchangeabilité des catégories de folie et de non-folie qui remet en doute la sagesse morale des représentants du camp de la non-folie tout en se légitimant par ce même exercice<sup>146</sup> :

[la] conscience critique [...] feint de pousser la rigueur jusqu'à se faire critique radicale de soi, et jusqu'à se risquer dans l'absolu d'un combat douteux, mais qui s'en préserve secrètement à l'avance, en se reconnaissant comme raison dans le seul fait d'accepter ce risque<sup>147</sup>.

La seconde, la « conscience pratique », renvoie à la gestion politique du fou, c'est-à-dire au rituel de son exclusion<sup>148</sup>. La troisième, la « conscience énonciative », réfère au processus perceptif et spontané d'identification de la folie, soit ce « qui donne la possibilité de dire dans l'immédiat, et sans aucun détour par le savoir. » Cependant cette reconnaissance n'implique pas de jugement moral : « [I]l y a là, devant le regard, quelqu'un qui est irrécusablement fou [...] – existence simple, immobile, obstinée, qui est la folie avant toute qualité et tout jugement<sup>149</sup>. » Enfin, la dernière, la « conscience analytique », traite la folie en objet de connaissance avec une prétention à l'objectivité, dont résulte une marginalisation des autres formes de conscience<sup>150</sup>. En

---

Jouannais fait débiter la modernité artistique beaucoup plus tard dans le siècle. De même, alors que Jouannais prolonge la modernité artistique jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, Foucault étend son époque moderne jusqu'à sa contemporanéité, soit à peine au-delà de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, la première édition de son essai datant de 1961.

<sup>145</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 215-228.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>150</sup> *Loc. cit.*

ce que l'idiot et le fou constituent des figures de la singularité, ces quatre consciences peuvent être transposées en manières d'appréhender l'idiotie<sup>151</sup>.

Pour dégager les sens attribué à la folie dans l'histoire occidentale, Foucault observe les modifications des configurations des rapports de force entre ces quatre modes de conscience<sup>152</sup> depuis la Renaissance<sup>153</sup> :

Depuis qu'avec la Renaissance a disparu l'expérience tragique de l'insensé, chaque figure historique de la folie implique la simultanéité de ces quatre formes de conscience – à la fois leur conflit obscur et leur unité sans cesse dénouée ; à chaque instant se fait et se défait l'équilibre de ce qui dans l'expérience de la folie relève d'une conscience dialectique, d'un partage rituel, d'une reconnaissance lyrique et enfin du savoir<sup>154</sup>.

Si, d'une part, l'expérience fondamentale de chaque époque s'institue, pour Foucault, à travers ces « procédures historiques de limitations de l'insoutenable folie<sup>155</sup> », elle apparaît, à certains moments, communiquant avec « une déraison comme folie pure, à l'occasion d'expressions artistiques où cette dernière affleure<sup>156</sup>. ».

Tandis que vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle, une expérience tragique de la folie s'exprime à travers un imaginaire apocalyptique<sup>157</sup>, une conscience critique de la folie s'y subroge progressivement, au cours du 16<sup>e</sup> siècle<sup>158</sup>. Ainsi, pour la Renaissance, Foucault

---

<sup>151</sup> L'intérêt des artistes à la figure de l'idiot et leur affiliation identitaire à celle-ci peuvent être pensés en termes de conscience critique, en ce qu'ils offrent à l'auteur une figure singulière et réflexive par laquelle il engage une critique de la société normative. Quant au concept de conscience pratique, il nous permet d'aborder le rituel d'exclusion découlant de l'association à des figures au statut en marge. Puis, le concept de conscience énonciative nous rapproche de préoccupations sémiologiques : il nous renvoie à l'étude de la communication du statut d'idiot, qui permet au récepteur de percevoir les signes de l'idiotie et ainsi identifier comme tel un personnage ou un mode de communication. La conscience analytique aide à situer historiquement l'intérêt pour l'autoanalyse, qui s'accroît chez les artistes et écrivains du 19<sup>e</sup> siècle et se poursuit au 20<sup>e</sup> siècle, comme nous le verrons à la section 1.4.

<sup>152</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 216.

<sup>153</sup> La Renaissance est le moment à partir duquel « [éclate] une conscience tragique de la folie » en quatre modes de consciences. Voir Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 40.

<sup>154</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 222.

<sup>155</sup> Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 38.

<sup>156</sup> *Loc. cit.*

<sup>157</sup> Michel Foucault, *op. cit.* p. 30.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 43.

identifie les images de Jérôme Bosch (1450-1460 env.-1516), de Matthias Grünewald (1475-env. 1528) et de Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569).

Au cours des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, l'expérience de la folie forme un amalgame des quatre formes de conscience, créé par la division de « deux domaines autonomes de la folie<sup>159</sup> » : d'un côté, la pratique de l'enfermement, validée par une dialectisation du fou comme être déraisonnable, et de l'autre, le projet d'une nosographie du fou à travers l'identification de ses symptômes, soit « d'un côté la conscience critique et la conscience pratique ; de l'autre les formes de la connaissance et de la reconnaissance<sup>160</sup> ». Seule la tragédie *Andromaque* (1667) de Jean Racine est répertoriée pour la déraison classique.

Enfin, les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles priorisent la conscience analytique<sup>161</sup> : « [ces siècles] ont même présumé qu'il fallait y chercher la vérité totale et finale de la folie, les autres formes n'étant rien d'autre que des approximations, des tentatives peu évoluées<sup>162</sup> ». Parmi les figures de l'imaginaire de déraison moderne, Foucault compte le texte *Le Neveu de Rameau* (1805)<sup>163</sup> de Denis Diderot (1713-1784) ainsi que les œuvres du marquis de Sade (1740-1814), de Francisco Goya (1746-1828), Gérard de Nerval (1808-1855), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Vincent Van Gogh (1853-1890), Raymond Roussel (1877-1933) et Antonin Artaud (1896-1948)<sup>164</sup>.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>160</sup> *Loc. cit.*

<sup>161</sup> Rappelons que Foucault soutient que, malgré la discréditation des autres consciences, « toutes les autres formes de conscience de la folie vivent encore au cœur de notre culture ». Voir *Loc. cit.*

<sup>162</sup> *Loc. cit.*

<sup>163</sup> Ce dialogue n'a jamais été publié du vivant de son auteur : sa première publication date de 1808, près de 20 ans après le décès de Diderot.

<sup>164</sup> Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 36.



Ces œuvres, représentatives de trois époques distinctes « renouent avec la folie comme non-sens absolu, comme absence d'œuvre », énonçant « la contradiction sans espoir de dépassement, l'absolu déchirement, la fusion douloureuse des contraires<sup>165</sup> ». Cette histoire des imaginaires de la déraison en est une composée de manifestations intermittentes, une histoire entrecoupée par un long épisode de latence à l'âge classique au terme duquel apparaissent des œuvres retournant à un imaginaire de déraison<sup>166</sup>. Ces moments isolés de retour de la déraison comme non-sens se manifestent toutefois différemment à différentes époques de la modernité, entendue dans son sens historique : « De Bosch à Sade, par exemple, on assiste [...] [au] passage d'images de "conflit cosmique", d'invasions d'autres mondes, aux images de la "contradiction des appétits humains" (le sexe et le meurtre, le désir et la cruauté, etc.)<sup>167</sup>. » Dans la prochaine sous-section, nous nous pencherons plutôt sur une manière de rationaliser la folie. Ainsi, nous verrons émerger la conscience critique, cette conscience privilégiée par l'expérience fondamentale de la Renaissance, afin d'apporter un nouvel éclairage sur les représentations élogieuses de la figure de l'idiot dans les œuvres satiriques<sup>168</sup>.

### 1.3.3 La figure du fou et la conscience critique

Comme l'explique Robert Klein, la figure du fou est prisee par les intellectuels de la Renaissance parce qu'elle constitue une représentation antithétique de la « dignité de l'Homme<sup>169</sup> » chère aux humanistes de l'époque<sup>170</sup>. Selon l'historien de l'art, la

---

<sup>165</sup> *Loc. cit.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 639-640.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>168</sup> Voir section 1.2.2.

<sup>169</sup> L'idéal de la dignité de l'Homme qui marque les écrits de plusieurs acteurs de l'élite intellectuelle de la Renaissance est expliqué par Christophe Bouriau en ces termes : « il ne suffit pas d'être homme pour être humain : l'humanité se conquiert. Elle n'est pas le lot de tous les hommes, car certains s'humanisent, d'autres non. » Voir Christophe Bouriau, « Dignité humaine et imagination selon



représentation du fou peut autant servir des discours comiques montrant « un modèle réduit et inoffensif d'une antihumanité exorcisée<sup>171</sup> » que des discours appuyés sur une ironie socratique qui « s'offre[nt] aux plus lucides comme un miroir de leur vraie nature<sup>172</sup> ». Cette division évoque les deux tendances de représentation de l'idiot dans les œuvres satiriques, soit les représentations qui l'abaissent et celles qui en font l'apologie. Afin de mieux saisir celles qui en font l'éloge, nous nous intéressons ici à la conscience critique de la folie chez les humanistes de la Renaissance.

Les représentations visuelles de la folie à la Renaissance diffèrent grandement de celles de la littérature. D'un côté, les œuvres d'artistes tels Bosch, Bruegel et Dürer évoquent « [l]es figures de la vision cosmique ». Cet imaginaire engage un rapport de proximité à la folie où elle se fait envahissante, incontrôlable, tragique<sup>173</sup>. De l'autre côté, les représentations littéraires de la Renaissance, chez des intellectuels tels Érasme, incarnent « les mouvements de la réflexion morale<sup>174</sup> », engageant un rapport plus distant par une conscience critique de la folie<sup>175</sup>. Cette conscience critique s'inscrit dans une tentative de rationalisation de la folie, intrinsèque aux expériences fondamentales de la folie à travers la modernité.

La conscience critique de la Renaissance déploie une stratégie rhétorique similaire à celle mise en œuvre par l'éloge de l'idiot telle qu'observable dans le *Candide, ou, L'optimisme* (1759)<sup>176</sup> de Voltaire par exemple, et depuis Flaubert jusqu'à HalfLifers. Puisque le fou et l'idiot, par leurs comportements inconvenants, symbolisent des

---

Montaigne », *Camena*, En ligne, no 8, 2010, p. 1, <<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/13-Bouriau.pdf>>. Consulté le 27 décembre 2015.

<sup>170</sup> Robert Klein, « Le thème du fou et l'ironie humaniste », *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 433.

<sup>171</sup> *Loc. cit.*

<sup>172</sup> *Loc. cit.*

<sup>173</sup> Rappelons que l'expérience tragique renvoie chez Foucault à la folie appréhendée comme non-sens. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 47.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>176</sup> Voltaire, *Candide, ou, L'optimisme*, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 2003, 259 p.

figures de la singularité, de l'exclusion et de la négativité de l'idéal de rationalité occidentale, leur représentation peut singulariser les traditions de manière éducative afin d'en faire ressortir la nature arbitraire. L'apparente bonne volonté de ces personnages, ineptes mais sincères, a le pouvoir de les excuser auprès du lecteur, adoucissant ainsi l'accès au discours critique véhiculé par l'auteur, lui-même ainsi mieux protégé contre les condamnations morales. Comme l'explique Laurent Adert, pour que l'ironie de l'auteur soit opérante, ses personnages doivent en être dépourvus, car « il faut que leur questionnement des discours soit de bonne foi et dénué de préjugés<sup>177</sup> ». Dans le même sens, Mikhaïl Bakhtine explique que la « forme de l'incompréhension' [...] [est] intentionnelle chez l'auteur », tandis qu'elle est « ingénument naïve chez ses personnages<sup>178</sup> ». Les conventions attaquées par l'auteur sont donc « évoquées du point de vue d'un individu impartial qui ne comprend rien<sup>179</sup> ».

L'idiot et le fou révèlent des figures dédoublées, incarnant à la fois l'inaptitude intellectuelle et son revers, la sagesse. Elles peuvent ainsi servir un discours satirique opérant une réflexion socratique. Selon Eichel-Lojkine, « L'humanisme invente la figure du fol-sage [...] dont la conscience critique démystificatrice révoque toute autorité extérieure, mais sans parvenir elle-même à faire autorité puisqu'elle émane d'un individu tourné en dérision<sup>180</sup>. » Ainsi, à la manière de la figure de l'« idiot-sage<sup>181</sup> », la figure du « fol-sage » est l'étendard d'une rhétorique discréditant des discours établis tout en se discréditant elle-même, et par ce moyen revendiquant sa propre valeur.

<sup>177</sup> Laurent Adert, « Le défaut de tout », *Les mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 116.

<sup>178</sup> Mikhaïl Bakhtine, 1978, « Fonctions du fripon, du bouffon, et du sot dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, p. 309. Cité in *Loc. cit.*

<sup>179</sup> *Loc. cit.*

<sup>180</sup> Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme : Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S.A., 2002, p. 24.

<sup>181</sup> Voir section 1.2.2.

En somme, les rapprochements entre le fou et l'idiot, compris comme figure de la singularité, font émerger leur relation aux idéaux de raison et de sagesse à travers la modernité et leur potentiel de figure critique. La prochaine section approfondira leurs rapports avec les figures du génie et de l'artiste, dans le contexte de la consolidation d'une éthique de singularité dans l'art au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Nous y verrons notamment l'affiliation chez les artistes à une autre figure critique, celle du clown.

#### 1.4 Autoreprésentation de l'artiste en marginal dans la modernité artistique

Cette dernière section se penche sur les associations entre l'artiste et l'anormalité depuis le 19<sup>e</sup> siècle. Nous observons d'abord comment la pensée scientifique façonne la conception de la figure de l'artiste en le rapprochant de la pathologie et du génie. Puis, nous relierons ces conceptions à l'éthique de singularité qui, plus particulièrement depuis le romantisme, devient dominante dans les arts et la littérature. Cette éthique est indissociable de l'essor que connaît la notion de génie dès la Renaissance, qui s'est constituée comme « l'une des notions fondamentales de la modernité.<sup>182</sup> » À partir du 19<sup>e</sup> siècle, celle-ci se manifeste notamment par des pratiques d'autoreprésentations d'artistes mettant en scène leur marginalité, dont l'essor se poursuit aux 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles.

---

<sup>182</sup> Jean-Alexandre Perras, « L'exception exemplaire : une histoire de la notion de génie du 16<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> siècle », Montréal/Paris, Université de Montréal/Université de Paris 8, Thèse de doctorat, Université de Montréal, En ligne, 2012, <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8969>>. Consulté le 18 août 2013.

#### 1.4.1 Rapprochements entre le génie de l'artiste et l'anormal

La figure du génie partage avec l'idiot et le fou un commun écart à la norme. Jean-Alexandre Perras relie la figure du génie à celle du bizarre en ce qu'elles s'écartent de l'habituel : « Figures-limites dans leur rapport à la norme et à toute forme de régularité, le génie et le bizarre s'éclairent l'un l'autre<sup>183</sup>[.] » Si de telles adéquations se retracent jusqu'à l'Antiquité<sup>184</sup>, elles deviennent prédominantes dans la littérature scientifique du 19<sup>e</sup> siècle. Plusieurs chercheurs d'Europe de l'Ouest associent des caractéristiques attribuées au génie à celles prêtées aux anomalies psychiatriques, notamment à l'idiotie, alors appréhendée d'un point de vue médical. Comme le rappelle la spécialiste de la littérature du 19<sup>e</sup> siècle Françoise Grauby, ces rapprochements sont effectués à une époque où les recherches médicales sont marquées par un intérêt pour la nosologie et l'étiologie des maladies mentales<sup>185</sup>, un contexte qui concorde avec l'époque moderne telle qu'entendue par Foucault<sup>186</sup>. Les recherches des aliénistes français<sup>187</sup>, inventoriant des déviations en fonction d'une normalité idéalisée et « proposant de révéler l'intérieur par l'extérieur<sup>188</sup> » sont symptomatiques des efforts de classements typologiques plus largement entrepris durant ce siècle.

<sup>183</sup> Jean-Alexandre Perras, « L'autre du génie : valeurs et usages du bizarre », *Littérature*, sous la dir. d'Armand Colin, vol 169, no 1, 2013, p. 44.

<sup>184</sup> Des rapprochements historiques sont avancés par le psychiatre Neil Kessel, qui présente une histoire de la notion de génie à la croisée du développement des théories sur les pathologies mentales. De même, le psychologue Hans Eysenck affirme la contiguïté de longue date entre génie et troubles psychiques, que confirme l'absence d'une distinction linguistique pour différencier la folie de l'inspiration. Voir Neil Kessel, « Genius and Mental Disorder: A History of Ideas Concerning Their Conjunction », in *Genius: The History of an Idea*, sous la dir. de Penelope Murray, Oxford/New York, B. Blackwell, 1989, p. 196-212 ; Hans Eysenck, « The Nature of Genius », *Genius. The Natural History of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 11-46.

<sup>185</sup> Françoise Grauby, *Le corps de l'artiste : Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au 19<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 29.

<sup>186</sup> Voir section 1.2.2.

<sup>187</sup> Les aliénistes français, précurseurs de la psychiatrie, développent des théories fondées sur des conceptions tributaires de la phrénologie et la physiognomonie, puis, durant la deuxième moitié du siècle, du darwinisme. Voir Françoise Grauby, *op. cit.*, p. 17.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 29.

Les artistes, catégorie qui inclut alors également les écrivains et les philosophes<sup>189</sup>, ne sont pas épargnés par cette nosologie de l'anormalité. La pensée médicale les scrute, « [allant] de l'indulgence complaisante à [leur] égard [...] jusqu'à l'idée que génie voisine avec folie, voire avec criminalité<sup>190</sup> ». En attestent nombreuses publications scientifiques des dernières décennies du siècle<sup>191</sup>, dans lesquelles les artistes sont associés aux affections de névrose ou de dégénérescence<sup>192</sup>. Ces associations découlent de la persistance du mythe du génie de l'artiste, en ce que la notion de génie implique un écart à la norme. À l'instar de leurs contemporains scientifiques, les artistes endossent la filiation entre génie et anormalité, notamment manifeste dans l'adéquation supposée entre talent et maladie. Les propos des frères Goncourt dans leur *Journal*, un document révélateur des conceptions sur le type de l'artiste au 19<sup>e</sup> siècle<sup>193</sup>, en témoignent : « [la] maladie [est] en général attestatrice du talent chez un écrivain<sup>194</sup> ». Les anomalies physiques et psychiques valideraient leur statut tandis qu'ils cherchent « un signe distinctif, de préférence une tare, une plaie subtile mais visible pour mériter [leur] titre et revendiquer [leur] appartenance au groupe<sup>195</sup>. »

---

<sup>189</sup> Comme l'explique l'historien Christophe Charle, le terme « artiste », durant la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, « englobe à présent aussi bien les écrivains ou les artistes plasticiens que les penseurs ». Voir Christophe Charle, « Intellectuels, *Bildungsbürgertum* et professions au 19<sup>e</sup> siècle : Essai de bilan historiographique comparé (France, Allemagne) », *Actes de la recherche en science sociales*, volume 106, numéro 1, 1995, p. 90.

<sup>190</sup> Françoise Grauby, *op. cit.*, p. 28.

<sup>191</sup> L'ouvrage du psychiatre Paul Moreau de Tours en 1859 range l'idiot dans la catégorie des névroses; *L'homme de génie* (1889), du professeur Cesare Lombroso poursuit cette thèse en associant les esprits d'exception aux « dégénérés » ; puis, l'Hongrois Max Nordau, démontre également cette filiation dans *Dégénérescence* (1894) en pointant des signes de dégradation, d'hystérie et de tares intellectuelles notamment chez Wagner, Tolstoï, Nietzsche, Verlaine. Cité in *loc. cit.*

<sup>192</sup> Dans une conception évolutionniste, les théories de la dégénérescence soutiennent que les affections neurologiques seraient héréditaires et se dégraderaient par la transmission génétique dans un processus menant à l'extinction. Au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, le psychiatre Benedict-Augustin Morel jette les fondements de cette thèse, qui connaîtra un important essor dans la seconde moitié du siècle.

<sup>193</sup> Ces auteurs naturalistes lèguent un témoignage où « se constitue le portrait de l'homme de lettres », par des anecdotes rapportant les comportements d'artistes contemporains. Voir Françoise Gaubry, *op. cit.*, p. 39.

<sup>194</sup> Edmond et Jules Goncourt, *Journal*. Tome III, p. 205. Cité in *ibid.*, p. 42.

<sup>195</sup> *Loc. cit.*



Ces parallèles concordent également avec l'intérêt plus prononcé des artistes pour leur propre intériorité. Chez les peintres, cet intérêt se manifeste par une plus grande expressivité dans l'autoportrait, nourrie par l'importante iconographie de l'anormal générée par l'utilisation de la photographie et dessins réalistes (fig. 1) pour étayer des classements typologiques<sup>196</sup>. Les descriptions scientifiques influencent également l'art de l'autoreprésentation : « L'intérêt des peintres pour la physiognomonie (Lavater), les expressions et les postures que décrivent la psychiatrie et la neurologie (Charcot et l'hystérie), renouvelèrent l'art du portrait<sup>197</sup>. » Il en résulte une fascination pour les traits expressifs, l'insolite et le grotesque : « L'artiste n'hésite plus à privilégier la grimace, les gestes et les mimiques bizarres, les déguisements poussés jusqu'au grotesque, les déformations et les souffrances du grand âge, voire les blessures et les infirmités<sup>198</sup>. »

Chez les écrivains, l'intérêt pour l'intériorité prend la forme de l'autoanalyse : « [Ils] en viennent à étudier chez eux, comme par réflexe, les symptômes qui les affligent pour en noter l'évolution<sup>199</sup>. » Cet intérêt se manifeste notamment par la réapparition des thèmes de la folie et de la maladie au devant du récit<sup>200</sup>. La folie est parfois même présentée par un point de vue interne grâce à un narrateur à la première personne du singulier, comme dans *Le Horla* (1887) de Guy de Maupassant et dans *Nouvelles*

<sup>196</sup> La naissance de la photographie avec l'invention du daguerréotype en 1839, concorde précisément avec l'entreprise de classifications de l'époque. L'apparente objectivité du médium lui confère rapidement une crédibilité en tant que preuve scientifique. Ainsi, la médecine, l'anthropologie, la criminologie et la psychiatrie recourent notamment à la photographie en tant que méthode de documentation visuelle. Voir Peter Hamilton « Policing the Face », in *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, sous la dir. Peter Hamilton et Roger Hargreaves, Londres, The National Portrait Gallery, 2001, p. 79 ; voir Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, 2<sup>e</sup> édition, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2006, p. 74.

<sup>197</sup> Jean Clair, « Il Mondo novo », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 66.

<sup>198</sup> *Loc. cit.*

<sup>199</sup> Françoise Grauby, *op. cit.*, p. 31.

<sup>200</sup> La folie a été un motif privilégié des humanistes de la Renaissance. Suite à une période de latente, l'époque moderne lui redonne un second souffle. Voir section 1.2.2.

*histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe (1857)<sup>201</sup>. Le personnage idiot revient également à l'avant-plan dans des romans tels *l'Idiot* (1869) de Dostoïevski ou *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert.

#### 1.4.2 Autoreprésentation de la marginalité de l'artiste aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles

L'intérêt pour l'introspection et les figures de la singularité au 19<sup>e</sup> siècle coïncide avec l'émergence du romantisme vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle<sup>202</sup>. Ce mouvement artistique, qui se répercute jusque dans l'art occidental du 20<sup>e</sup> siècle<sup>203</sup>, embrasse la notion de génie en cultivant une fascination pour l'insolite, observable notamment dans l'identification d'artistes à la figure du clown<sup>204</sup>. Le romantisme se substitue progressivement au classicisme, tel que l'explique la sociologue de l'art Nathalie Heinich. Coexistant au 19<sup>e</sup> siècle, ces deux systèmes de valeurs seraient incompatibles<sup>205</sup> comme le démontre l'opposition entre les idéaux qu'ils projettent sur la figure de l'artiste<sup>206</sup> : « Vocation plutôt qu'apprentissage ou enseignement, inspiration plutôt que labeur soigné et régulier, innovation plutôt qu'imitation des canons, génie plutôt que talent et travail<sup>207</sup>[.] »

<sup>201</sup> Cette date correspond à la publication de la version française traduite par Charles Baudelaire.

<sup>202</sup> Le romantisme est un mouvement artistique apparu dans les arts vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, privilégiant certains thèmes tels que « la nature, le moi, le rêve, l'étrange, le laid, l'infini, le passé national, la modernité ». Voir Le site des Éditions Larousse, « Romantisme », *Encyclopédie Larousse*, En ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/romantisme/88916>>. Consulté le 11 novembre 2013.

<sup>203</sup> *Loc. cit.*

<sup>204</sup> Nous reviendrons à l'identification d'artistes au clown plus loin dans cette section.

<sup>205</sup> Nathalie Heinich, *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, coll. Klincksieck études, Paris, Klincksieck, 1996, p. 27.

<sup>206</sup> Au cours du 19<sup>e</sup> siècle, la catégorie « artiste », érigée sur une tradition de pratique picturale, étend sa définition aux musiciens et comédiens, un élargissement de sens symptomatique d'un nouveau statut pour les créateurs. Voir Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 27.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 39.

Les conceptions romantiques sont ancrées dans une « éthique de singularité<sup>208</sup> » qui prend plus d'importance autour de 1830, jusqu'à s'implanter en norme durant les dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle<sup>209</sup>. Peut-être « l'intérêt porté, après la Révolution [française], aux manifestations insolites<sup>210</sup> » observé par la professeure de littérature Sophie Basch, participe-t-il à consolider cette éthique qui se reflète, dans la littérature et les beaux-arts, par l'attention tournée vers « les exclus, les marginaux, les pitres<sup>211</sup> » appuyée par l'esthétique du grotesque<sup>212</sup>. Les figures hors-normes dépassent cependant les domaines du thème et de l'esthétique, servant aussi l'expression ironique de l'identité des artistes. Comme le soutient l'historien de l'art Jean Clair, bien que « la tentation de l'artiste de se représenter de façon dérisoire ou grotesque » fût abondante au Moyen Age, elle acquiert toutefois une importance capitale avec le romantisme, qui « précipite de manière décisive le mouvement. L'artiste, se voulant autrefois l'égal des Puissants de ce monde, se voit désormais comme un marginal, [...] un asocial, un vagabond [...]»<sup>213</sup>. » En effet, au cours du 19<sup>e</sup> siècle les images que les artistes renvoient d'eux-mêmes délaissent l'identification à un statut social élevé pour celle à un statut en marge. Cette transformation reflète la condition précaire de l'artiste au milieu du siècle : « [à] l'aube du Second Empire, la situation de l'artiste, grandement fragilisée par l'augmentation considérable de leur nombre, est souvent comparée par les écrivains à celle du bouffon ou du saltimbanque.<sup>214</sup> »

<sup>208</sup> *Loc. cit.*

<sup>209</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 39.

<sup>210</sup> Sophie, Basch, « Le Rêve éveillé », in *op. cit.*, sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, p. 57.

<sup>211</sup> *Loc. cit.*

<sup>212</sup> Basch réfère à la conception du grotesque de Victor Hugo. Contrairement aux grotesques bakhtinien ou kayserien, la conception romantique du grotesque de Victor Hugo (1802-1885) insiste sur son caractère réflexif : « paradoxalement un antimasque, la révélation d'une des vérités de l'homme (avec le sublime) et le bouffon devient l'image de la conscience universelle ». Voir Le site des Éditions Larousse, « Grotesque », *Encyclopédie Larousse*, En ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/grotesque/173703>>. Consulté le 3 décembre 2013.

<sup>213</sup> Jean Clair, « A Portrait of the Artist », in *op. cit.*, sous la dir. de Jean Clair, p. 167.

<sup>214</sup> Constance Naubert-Riser, « Johann Heinrich Füssli », in *op. cit.*, sous la dir. de Jean Clair, p. 74.

Ainsi, nombreux artistes se représentent par des figures telles le clown et le saltimbanque. En attestent ces cas cités par le théoricien de la littérature Jean Starobinski, qui s'étendent jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle :

Musset se dessinant sous les traits de Fantasio ; Flaubert déclarant : *Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise le saltimbanque* . . . Joyce déclarant : *Je ne suis qu'un clown irlandais, a great joker at the universe* ; Rouault multipliant son autoportrait sous les fards de Pierrot ou des clowns tragiques; Picasso au milieu de son inépuisable réserve de costumes et de masques<sup>215</sup>[.]

Ann Thomas soutient que « [p]ar l'identification au clown, l'artiste s'affirme comme créateur et interprète, mais aussi comme marginal et franc-tireur, objet de risée et figure de l'autodénigrement<sup>216</sup> ». À l'instar de la figure du fou dans la conscience critique de la Renaissance<sup>217</sup>, le clown renvoie paradoxalement à une figure critique, celle de la sagesse, en ce qu'il souligne l'illusion de la représentation : « Sagesse des clowns, qui répètent que seul dit vrai celui qui se reconnaît menteur<sup>218</sup>. » Tel que proposé par Didier Ottinger, le clown est une figure allégorique « [d']un art qui s'autorise à rêver, tout en reconnaissant l'illusion de ses rêves [...]»<sup>219</sup>.

Au 20<sup>e</sup> siècle, la nouvelle définition vocationnelle de l'art continue de s'étendre, jusqu'à son hégémonie à partir de la deuxième moitié du siècle, générée « par la discréditation généralisée de l'ancien système, tandis que le nouveau deviendra dominant, y compris au niveau institutionnel<sup>220</sup> ». De même, les figures de la singularité s'étendent au-delà de la représentation. Du côté de la littérature, Marie Berne observe que les représentations de l'idiot dans le roman du 20<sup>e</sup> siècle se distinguent de celles du 19<sup>e</sup> siècle en ce qu'elles ne se limitent plus au thème, l'idiotie s'immisce également dans les aspects formels du texte : le choix des mots et

<sup>215</sup> Jean Starobinski, « Le double grimaçant », in *op. cit.*, sous la dir. de Jean Clair, p. 17.

<sup>216</sup> Ann Thomas, « Le Rêve éveillé », in *op. cit.*, sous la dir. de Jean Clair, p. 49.

<sup>217</sup> Voir section 1.2.2

<sup>218</sup> Didier Ottinger, « Le Cirque de la cruauté : Portrait du clown contemporain en Sisyphe », in *op. cit.*, sous la dir. de Jean Clair, p. 43.

<sup>219</sup> *Loc. cit.*

<sup>220</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 51.

l'enchaînement des idées traduit l'état psychologique de l'idiot, participant ainsi à la création de ce que Berne appelle une « langue idiote »<sup>221</sup>. En peinture, la figure de l'idiot ne tient plus au simple personnage représenté ou au style de l'œuvre. En effet, l'expression d'une langue idiote se manifeste aussi par le choix des matériaux, des supports, des contextes de présentation et plus encore par la mise en scène identitaire de l'artiste, révélant le transfert de l'objet d'art au comportement comme œuvre, tel que le décrit Jouannais<sup>222</sup>. L'image de l'artiste devient donc matière à création :

[A]u 20<sup>e</sup> siècle les figures marquantes de l'art ne seront pas seulement auteurs d'œuvres novatrices, mais aussi auteurs de biographies singulières, de façons inédites et personnelles d'être un artiste : l'invention en art ne va plus être seulement plastique, mais aussi biographique, identitaire<sup>223</sup>.

C'est dans ce contexte que s'éclairent, par exemple, les identifications aux figures de l'idiot ou du fou par les artistes de l'avant-garde : le dadaïste Tristan Tzara déclarant « Je suis un idiot ! »<sup>224</sup> ou Salvador Dalí, travaillant méticuleusement sa propre image en « jou[ant] en permanence sur la ligne de crête séparant génie et folie<sup>225</sup> ».

Ce glissement concorde avec un élargissement des pratiques artistiques. À partir de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, de nouvelles pratiques artistiques émergent, comme la performance, la vidéo et l'installation. Bien que leur développement reste d'abord en marge des institutions, plusieurs artistes les préfèrent aux médiums conventionnels, dont les traditions sont jugées usées et les pratiques surdéterminées. Durant les années 1960 et 1970, nombreux artistes investiguent d'autres approches de création, supports, matériaux et contextes de diffusion et cherchent notamment à établir de nouveaux rapports avec le public<sup>226</sup>. Les jonctions entre deux pratiques alors

<sup>221</sup> Marie Berne, *op. cit.*, 289 p.

<sup>222</sup> Voir section 1.1.1

<sup>223</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 53.

<sup>224</sup> Tristan Tzara et Francis Picabia, 2005 [1924], *Sept manifestes Dada*, Paris, Diorama, p. 53, in Claire de Ribapierre, « Le langage de l'idiot », *op. cit.*, p. 61.

<sup>225</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 61.

<sup>226</sup> Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, New York/Londres, Berg, 2006, p. 99-100.



émergentes, la performance et la vidéo, éclairent la tradition dans laquelle s'enracine la pratique du projet HalfLifers. D'une part, une branche de la vidéo s'est développée à partir de son utilisation comme support de documentation des performances<sup>227</sup>, tandis que, d'autre part, une tradition d'autofilmage s'est répandue. Pour Raymond Bellour, la vidéo constituerait le médium idéal pour la mise en scène du soi. Le théoricien dénombre « au moins cinq raisons pour lesquelles la vidéo semble se prêter plus étroitement que le cinéma à l'aventure de l'autoportrait<sup>228</sup> ». Parmi ces arguments, rapportons l'aisance technique du dispositif d'enregistrement, grâce à laquelle « l'auteur a plus de facilité à introduire directement son corps dans l'image<sup>229</sup> », la facilité de transformation de l'image « à l'enregistrement [...] comme en post-production<sup>230</sup> » et la possibilité d'exprimer par la vidéo une voix personnelle, car elle constituerait « la forme et la force par lesquelles un individu singulier se trouve conduit à réinventer à partir de lui-même [l]es formes [...] de l'universel<sup>231</sup> ».

La spécialiste de l'art vidéo Mathilde Roman conçoit le travail de la représentation de soi comme un jeu identitaire producteur d'images de soi à la fois biographiques et fictives<sup>232</sup> proches de l'autofiction, dont l'enjeu « inclus plus largement la question de la construction identitaire, et des implications symboliques que permet l'utilisation de son propre corps comme support de création<sup>233</sup>. Cette tradition d'autofilmage a permis à des groupes en marge de la culture dominante de prendre la parole et d'exprimer un regard personnel sur leurs identités. Comme l'explique la vidéaste Catherine Elwes : « Pour balancer la vision du monde unitaire promulguée par les réseaux, les artistes ont utilisé la crédibilité de la vidéo comme un médium factuel pour présenter leur propre expériences alternatives de la réalité, leur version de

<sup>227</sup> Stuart Comer (sous la dir.), *Film and Video Art*, Londres, Tate, 2009, p. 104.

<sup>228</sup> Raymond Bellour, « Autoportraits », *Communications*, vol 48, no 1, 1988, p. 344.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 344-345.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>232</sup> Mathilde Roman, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 16.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

l'histoire<sup>234</sup>. » Dans la foulée des transformations sociales et légales obtenues par les revendications de groupes sociaux minoritaires, l'intérêt pour les politiques identitaires se manifeste notamment chez certains artistes par l'introduction d'un contenu plus autobiographique dans leurs œuvres, ce qui attire l'attention sur leurs particularités individuelles. C'est dans ce contexte moderne/postmoderne (pour reprendre la formulation de Jouannais) qui magnifie la singularisation à plusieurs niveaux, qu'émerge, pendant la dernière décennie du 20<sup>e</sup> siècle, la pratique du duo HalfLifers.

En somme, ce chapitre nous a permis de présenter l'affiliation d'artistes à la figure de l'idiot en éclairant ses rapports avec d'autres figures de la singularité et en identifiant les valeurs qui, à travers la modernité, ont amené cette figure à devenir prédominante dans les pratiques artistiques. L'expansion d'une éthique de singularité depuis l'époque moderne, comprise dans son sens historique et esthétique, a amené les artistes à se représenter en tant que marginaux. Au 19<sup>e</sup> siècle en particulier, du côté des recherches scientifiques, l'association entre génie et désordres mentaux a amené les artistes et les écrivains vers l'investigation de leurs propres symptômes et anomalies (réels, imaginés ou affectés). Il n'est donc pas étonnant que les thèmes de la folie et de l'idiotie aient été propulsés au centre de nombreuses œuvres littéraires marquantes de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, suite au romantisme, dont l'idéal de singularité est idéologiquement validé par une conception de la notion de génie comme attestation du statut de créateur, nombreux artistes affirment leur singularité en s'identifiant à des figures en marge comme celle du vagabond, du saltimbanque ou du clown. Cette dernière nous intéresse particulièrement en ce qu'elle rappelle le potentiel critique des figures de l'idiot et du fou. Au 20<sup>e</sup> siècle, les figures de la singularité dans les arts et la littérature s'étendent au-delà de la représentation de personnages, elles s'immiscent dans le langage et les manières de

---

<sup>234</sup> Catherine Elwes, *Video Art: A Guided Tour*, Londres, I.B. Tauris, 2005, p. 38. Traduction libre.

présenter l'œuvre. Ainsi, dans les arts, l'identité de l'artiste devient plus particulièrement matière à création. L'idiotie et la folie sont mises au service de la mise en scène de la singularité d'artistes des avant-gardes. À partir de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, l'exploration de nouvelles avenues, de nouveaux média, dont la diffusion reste d'abord hors des institutions, étend la recherche de singularité à la définition de l'identité de l'œuvre. Ce processus de mise en marge symbolique, qui façonne de plus en plus les représentations de la figure de l'artiste depuis les romantiques, sera examiné au cours du prochain chapitre dans le cadre rituel : nous rapporterons l'identification à l'idiotie et la folie de l'artiste aux fonctions sociales des figures du clown rituel et du *trickster*. Grâce aux théories sur les rites de passage de l'anthropologue Victor Turner, nous examinerons les liens entre les procédés satiriques, les rituels d'inversion et la performance de l'artiste en idiot.

## CHAPITRE 2 : REGARD ANTHROPOLOGIQUE SUR LA PERFORMANCE DE L'IDIOTIE

Les figures de la singularité peuvent s'envisager comme des représentations antithétiques des conventions dominantes de la société qui tendent vers l'homogénéisation. Dans une perspective anthropologique, ce chapitre s'intéresse à l'idiot en tant que figure liminaire. Plus spécifiquement, il s'intéresse à comment la liminalité peut offrir un espace, dans le domaine rituel, encourageant un écart ou une inversion par rapport aux normes officielles. Ainsi, il sera question d'analyser l'affiliation à des figures en marge et la performance de l'idiotie chez les artistes modernes/postmodernes comme une manifestation de liminalité dans des sociétés industrielles et postindustrielles, c'est-à-dire comme un phénomène liminoïde. En vue de cet objectif, la première section de ce chapitre présente un cadre théorique axé sur la liminalité, en approfondissant certaines notions complémentaires comme la *communitas* et la structure, les rites d'élévation de statut et ceux d'inversion de statut. La seconde section présente l'idiot comme un personnage liminaire, rapprochant la performance de l'idiotie chez les artistes au prototype du *trickster*<sup>235</sup>, aussi appelé « joueur de tour » ou « fripon », ce héros indiscipliné présent dans les mythes de plusieurs sociétés traditionnelles à travers différents continents. Enfin, la troisième section analyse l'exigence de singularité dans la modernité/postmodernité artistique en recourant à la notion de « liminoïde », un terme introduit par l'anthropologue Victor W. Turner pour désigner certains phénomènes analogues à la liminalité, mais qui se caractérisent généralement par une portée plus critique. La performance de l'idiotie y sera analysée en terme de « marginalité rhétorique », un concept employé par l'humoriste et auteure Joanne R. Gilbert.

---

<sup>235</sup> Dans ce mémoire, nous retenons le terme anglais *trickster* pour désigner ce prototype, qui renvoie à un héros mythique récurrent dans les contes de diverses tribus d'Amérique du Nord, d'Océanie et d'Afrique. Pour une définition du *trickster* tel que nous l'entendons, voir Laura Levi Makarius, « Le mythe du 'Trickster' », *Revue de l'histoire de religions*, vol. 175, no 1, 1969, p. 17-46.

## 2.1 Présentation du cadre théorique sur la liminalité

Cette première section expose quelques assises théoriques tirées majoritairement des contributions de l'anthropologue Victor W. Turner. Sa notion de la liminalité propre aux rites des sociétés traditionnelles est d'abord introduite en démontrant ses correspondances avec les écrits de Mikhaïl Bakhtine sur les rites carnavalesques. Ensuite, le modèle relationnel qui surgit lors de la phase liminaire des rites, la *communitas*, est présenté. Sa relation étroite avec la « structure », qui est son modèle complémentaire dans une dynamique organisationnelle de la société, est mise en évidence. Enfin, cette section se conclut par l'examen de deux types de liminalités propres à deux contextes distincts, soit les rites d'élévation et ceux d'inversion de statut.

### 2.1.1 Liminalité et carnaval

Les écrits de l'anthropologue Victor Turner sur les phénomènes liminaires s'insèrent dans une réflexion plus large qui porte sur les situations sociales disponibles à des renversements temporaires des systèmes symboliques. Ainsi, Turner approfondit le modèle d'analyse tripartite des rites de passage qui avait été introduit quelques décennies plus tôt par le folkloriste Arnold Van Gennep<sup>236</sup> dans son essai sur les « rites de passage<sup>237</sup> », c'est-à-dire des « rites qui accompagnent tout changement de

---

<sup>236</sup> Turner élargit l'application du modèle de Van Gennep à l'étude de certains phénomènes des sociétés postindustrielles. En effet, Turner indique que même si Van Gennep énonce l'applicabilité de son modèle pour l'étude de la majorité des rites, son ouvrage se concentre néanmoins sur les rites qui marquent les transitions d'une étape de la vie, individuelle ou communautaire, à une autre, plutôt que sur les rites calendaires. Ainsi, Turner signale que la notion de rite de passage reste, en ethnologie, plutôt accolée à cette première catégorie de rites jusqu'à ce que, plusieurs décennies plus tard, ses recherches consolident les applications de ce modèle pour l'étude de plusieurs autres types de rites, en l'adaptant également à l'analyse des civilisations à plus grande échelle, de type postindustriel. Voir Victor W. Turner, *op. cit.*, p. 56.

<sup>237</sup> Arnold van Gennep, *Les rites de passage : Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement de la naissance, de l'enfance, de la*



place, d'état, de position sociale et d'âge<sup>238</sup> ». Van Gennep observe la récurrente séparation de ces rites en trois phases successives : la « séparation ; la marge (ou *limen*) ; et la réagrégation<sup>239</sup> ». Comme le résume Turner, la première étape du rite de passage, la séparation, se caractérise, par « un comportement symbolique qui signifie le détachement de l'individu ou du groupe par rapport soit à un point fixe antérieur dans la structure sociale, soit à un ensemble de conditions culturelles (un « état »), soit aux deux à la fois.<sup>240</sup> » La phase intermédiaire de marge ou « *limen* » est une étape d'indétermination dans laquelle le sujet traverse « un domaine culturel qui a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir<sup>241</sup> ». Pendant la dernière phase d'agrégation, le passage se conclut : « le sujet rituel, individu ou groupe constitué » réintègre la communauté, retrouvant un « état relativement stable et, en vertu de cela, a des droits et des obligations vis-à-vis des autres<sup>242</sup> ».

Turner s'intéresse plus attentivement à la phase médiane du rite de passage, soit à la phase de « liminalité<sup>243</sup> », une période de transition et d'ambivalence qui constitue « virtuellement un moment de vérification des valeurs et des axiomes essentiels de la culture où elle se présente<sup>244</sup> ». À la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la structure sociale<sup>245</sup>, les individus qui expérimentent une situation liminaire sont dans une

---

*puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1909, 288 p.

<sup>238</sup> *Loc. cit.*, cité in Victor W. Turner, « Variations on a Theme of Liminality » in *Secular Ritual*, sous la dir. de Sally Falk Moore et Barbara G. Myerhoff, Assen/Amsterdam, van Gorcum, 1977, p. 36.

Traduction libre.

<sup>239</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>240</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 95.

<sup>241</sup> *Loc. cit.*

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>243</sup> Turner explique que le terme « liminalité », tiré du mot *limen* (qui signifie « seuil » en latin), est préférable à « marge » pour référer à la phase intermédiaire afin d'éviter toute confusion avec le concept sociologique « marginal ». Voir Victor W. Turner, « Variations on a Theme of Liminality », *op. cit.*, p. 36.

<sup>244</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 96.

position ambiguë, en ce sens qu'ils « échappent ou passent au travers du réseau des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel<sup>246</sup> ».

Les écrits de Turner sur la liminalité évoquent nombreux parallèles avec ceux de Bakhtine sur le carnaval, compris comme « ensemble de diverses festivités du type carnavalesque<sup>247</sup> ». D'abord, tandis que Turner propose d'étendre l'application de la notion de « pollution » de Mary Douglas<sup>248</sup> aux individus en situation de liminalité en ce « qu'ils transgressent les limites classificatoires<sup>249</sup> », Bakhtine décrit « [l']abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles, tabous<sup>250</sup> » durant le carnaval. De même, chez Bakhtine, la séparation de la vie au Moyen Âge en « deux systèmes de vie et de pensée (officiel et carnavalesque)<sup>251</sup> » qui s'alternent, deux modes « séparé[s] par des limites temporelles strictes<sup>252</sup> » s'apparente à la démarcation de Turner entre la phase liminaire de la plupart des rites et la vie séculière journalière. De plus, Bakhtine oppose les festivités carnavalesques aux fêtes de la vie officielle, qui prennent l'allure d'une forme antithétique à la liminalité : « chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à son rang<sup>253</sup> ». En effet, ce portrait contraste avec celui du dépouillement des symboles de distinction des néophytes durant la phase liminaire des rites d'initiation, qui « n'ont pas de statut, pas de propriétés, pas d'insignes, pas de vêtement séculier indiquant leur rang<sup>254</sup> ».

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>247</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998, p. 179.

<sup>248</sup> L'anthropologue Mary Douglas soutient que dans les sociétés traditionnelles et modernes, la répartition entre les catégories de malpropreté et propreté, désordre et ordre, relève du domaine symbolique, plutôt que de préoccupations médicales, renforçant l'ordre social. La phase liminaire peut donc être envisagée en tant qu'un espace permettant la pollution. Voir Mary Douglas, *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, Londres/New York, Routledge, 1966, 193 p.

<sup>249</sup> Victor W. Turner, « Variations on a Theme of Liminality », *op. cit.*, p. 37. Traduction libre.

<sup>250</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Introduction », *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.

<sup>251</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.*, p. 189.

<sup>252</sup> *Loc. cit.*

<sup>253</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

<sup>254</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 96.

D'autres parallèles relient liminalité et carnaval, cette fois sur le plan des symboles qui leur sont associés. D'emblée, notons les résonances entre la conception turnerienne de la phase liminaire comme un processus de désagrégation conduisant à une reconstruction positive<sup>255</sup> et les principes de destruction et de joyeuse régénération associées au carnaval chez Bakhtine. Selon les deux auteurs, ce mouvement abrogatoire et créateur se manifeste par la création de compositions grotesques fusionnant des catégories tenues pour séparées. À ceci s'ajoute l'importance des figures de la dualité, soulignée tant dans le « symbolisme de la phase liminaire<sup>256</sup> » que dans le « langage de symboles concrets et sensibles<sup>257</sup> » du carnaval. Ainsi, pour Turner, la forme la plus représentative de la phase liminaire est celle du « paradoxe », expliquant que « [l]es novices sont représentés et agissent en androgynes, [...] à la fois en fantômes et bébés, à la fois en créatures [...] humaines et animales<sup>258</sup> ». De même, Bakhtine relève « la nature ambivalente des images carnavalesques », les définissant comme « toujours doubles, réunissant deux pôles du changement et de la crise : . . . la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse<sup>259</sup> ». <sup>260</sup>

Manifestement, les théories de Turner et Bakhtine démontrent des compatibilités d'ordre sémantique, mais aussi d'ordre méthodologique<sup>261</sup>. Plus largement, la notion

<sup>255</sup> Victor W. Turner, « Variations on a Theme of Liminality », *op. cit.* p. 37.

<sup>256</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>257</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.* p. 179.

<sup>258</sup> Victor W. Turner, « Introduction », *op. cit.*, p. 37. Traduction libre.

<sup>259</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.* p. 184.

<sup>260</sup> Les rapprochements entre idiotie/folie et sagesse dans la conscience critique avec la « figure du fol-sage » (voir section 1.2.2) et dans la tradition chrétienne vis-à-vis laquelle l'*Idiot* de Dostoïevski conserve une dette (voir section 1.2.1), reprennent d'ailleurs la « mésalliance » entre « sottise et sagesse ». Ce glissement peut être pensé en termes de « carnavalisation », selon le concept théorisé par Bakhtine, qui désigne l'intégration de symboles carnavalesques dans les œuvres littéraires. Voir Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.* p. 180.

<sup>261</sup> La complémentarité des théories de Turner et Bakhtine sur la liminalité et le carnaval a notamment été démontrée dans un article du théoricien de la littérature Lauro Zavala, alors qu'il les mettait au service de l'étude de pratiques littéraires parodiques. Voir Lauro Zavala, « Towards a Dialogical

de « carnavalisation », qui appréhende la transposition du langage des rites carnavalesques en littérature<sup>262</sup>, est un phénomène pouvant être approché par la « symbologie comparative » de Turner, qui observe la réapparition de symboles liminaires dans d'autres rituels, « ou même [...] [leur transfert] d'un genre à un autre, par exemple, du rituel au mythe cyclique, à l'épopée, au conte de fée<sup>263</sup> ».

### 2.1.2 La « *communitas* » et la « structure »

L'alternance entre vie séculière et liminaire, ou entre vie officielle et carnaval, s'éclaire par deux concepts identifiés par Turner. L'expérience de la vie sociale par des individus et groupes serait marquée par l'alternance entre deux modes d'organisation complémentaires : la « *communitas* » et la « structure ».<sup>264</sup> Le premier désigne un système « non structur[é] ou structur[é] de façon rudimentaire et relativement indifférenci[é]<sup>265</sup> », qui émerge notamment durant la phase liminaire de nombreux rites. Au contraire, le second renvoie à un « système structuré, différencié et souvent hiérarchique de positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes<sup>266</sup> ». Les relations sociales seraient vécues comme un « processus dialectique qui entraîne l'expérience successive du haut et du bas, de la *communitas* et de la structure, de l'homogénéité et de la différenciation, de l'égalité et de l'inégalité<sup>267</sup> ».

---

Theory of Cultural Liminality. Contemporary Writing and Cultural Identity in Mexico », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 1, 1997, p. 9-22.

<sup>262</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.* p. 180.

<sup>263</sup> Victor W. Turner, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology », *op. cit.*, p. 55. Traduction libre.

<sup>264</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>265</sup> *Loc. cit.*

<sup>266</sup> *Loc. cit.*

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 98.

Turner définit la *communitas* comme un monde de possibilités caractérisé par une forte impression d'enracinement dans l'expérience humaine : « la *communitas* a une dimension existentielle ; elle engage l'homme tout entier dans sa relation aux autres hommes tout entiers<sup>268</sup> ». Nous pouvons penser à « l'authentique humanisme qui marquait les rapports<sup>269</sup> » durant le carnaval à la *communitas*, qui reconnecte les individus à leur essence : « l'homme revenait à lui et se sentait humain parmi des humains<sup>270</sup> ». À l'inverse, la structure se distingue par la classification et l'organisation de la connaissance qu'elle engendre : « [E]lle est essentiellement un ensemble de classifications, un modèle pour penser la culture et la nature et pour ordonner sa vie publique<sup>271</sup>. » La vie officielle du Moyen Âge décrite par Bakhtine, qui contraste avec la vie carnavalesque, peut se concevoir en tant que structure. Sans réduire les concepts de *communitas* et structure à l'opposition habituelle entre sacré et profane<sup>272</sup>, Turner relève la sacralisation qui entoure souvent la *communitas* « peut-être parce qu'elle transgresse ou dissout les normes qui gouvernent les relations structurées et institutionnalisées et qu'elle s'accompagne de phénomènes où l'on fait l'expérience d'une puissance sans précédent<sup>273</sup> ».

Les limites entre ces deux systèmes d'interrelations sont poreuses. La *communitas* surgit à même la structure, soit dans des périodes de liminalité intégrées à des rituels, soit aux limites de la structure ou encore dans les strates hiérarchiques les plus basses.<sup>274</sup> Ainsi, « la nature concrète, spontanée<sup>275</sup> » de la *communitas* s'oppose à celle « abstraite, régie par la norme, institutionnalisée<sup>276</sup> » de la structure. Cette dernière joue un rôle important de maintenance puisqu'elle « correspond à la façon

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>269</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Introduction », *op. cit.*, p. 17.

<sup>270</sup> *Loc. cit.*

<sup>271</sup> Victor W. Turner. *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, *op. cit.* p. 125.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>274</sup> *Loc. cit.*

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>276</sup> *Loc. cit.*



dont un groupe préserve sa forme dans le temps<sup>277</sup> ». Sans elle, la *communitas* ne peut se perpétuer : c'est par la structure que les innovations issues de la *communitas* peuvent se maintenir et s'institutionnaliser<sup>278</sup>. Tant la *communitas* que la structure, ainsi que des états de passage de l'une à l'autre de ces formes, sont successivement expérimentées par un individu au cours de sa vie<sup>279</sup>. Comme pour compenser un manque, comme s'ils cherchaient à assurer un équilibre personnel entre les deux formes, « [les individus] privés de l'une dans leurs activités journalières la cherchent dans la liminalité rituelle<sup>280</sup> ». À l'instar des individus, les sociétés ne se soumettent pas exclusivement à l'un de ces modes, bien « [qu]' à différentes périodes dans chaque société, l'un ou l'autre [...] vien[ne] à l'emporter<sup>281</sup> ». L'alternance entre « deux vies » dans la société médiévale, vie officielle et carnaval<sup>282</sup>, apparaît comme un exemple de partage entre structure et *communitas*.

### 2.1.3 Liminalités des rites d'élévation de statut et d'inversion de statut

La liminalité se manifeste différemment selon qu'elle apparaît dans les *rituels d'élévation de statut*, associés aux rites d'initiation qui se vivent en réclusion, ou dans les *rituels d'inversion de statut*, qui correspondent plutôt aux rites collectifs des fêtes saisonnières. Pour décrire la liminalité des rites d'élévation de statut, Turner rappelle l'abaissement vécu par les néophytes dans les rites initiatiques parce qu'il inflige également la faiblesse, « humili[ant] [...] et banalis[ant]<sup>283</sup> » celui qui aspire à s'élever dans la hiérarchie. Turner évoque également la quantité considérable de rituels d'installation de certaines tribus africaines où des phénomènes similaires surviennent,

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>278</sup> Nous reviendrons aux rapports entre innovations culturelles et structure à la section 2.3.2.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>282</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.*, p. 188-189.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

démontrant l'opposition entre le traitement d'abaissement de l'aspirant durant la phase liminaire et les honneurs du statut qui l'attendent au terme de ces épreuves :

Le futur détenteur de la dignité de chef ou de souverain est d'abord séparé du commun des hommes et doit alors subir des rites liminaires qui le rabaissent brutalement avant qu'il ne soit finalement, dans les cérémonies de réagrégation, installé glorieusement sur son siège<sup>284</sup>.

Contrairement aux rituels d'élévation de statut, les rituels d'inversion sont associés aux expériences collectives des rituels cycliques, qui se produisent « à certains moments culturellement définis du cycle saisonnier<sup>285</sup> ». Durant ces périodes de liminalité, les statuts inférieurs acquièrent temporairement des pouvoirs symboliques de domination : « [I]l est carrément prescrit à [...] des catégories de personnes qui occupent habituellement dans la structure sociale des positions correspondant à un bas statut d'exercer une autorité rituelle sur leurs supérieurs.<sup>286</sup> » En retour, les individus occupant de hauts statuts doivent « accepter de bonne grâce leur destitution rituelle<sup>287</sup> ». À titre d'exemple, citons la pratique de « l'intronisation bouffonne et [...] [de] la destitution du roi du carnaval<sup>288</sup> », qui attribue, pour une courte période, le titre de souverain au « contraire d'un vrai roi<sup>289</sup> », notamment « un esclave ou un bouffon<sup>290</sup> » pour le destituer ensuite. Bakhtine explique que ce rite d'inversion

se rencontre sous différents aspects dans toutes les festivités de type carnavalesque : dans les formes les plus élaborées, les saturnales, le carnaval européen, la fête des fous (où l'on choisissait non pas un roi mais le pape, des évêques, des prêtres de facétie [...]), ainsi que dans les formes plus vagues, comme les repas de fêtes où l'on couronne des rois et des reines d'un jour<sup>291</sup>.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>288</sup> Mikhaïl Bakhtine, 1998, *op. cit.*, p. 182.

<sup>289</sup> *Loc. cit.*

<sup>290</sup> *Loc. cit.*

<sup>291</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Composition et genre », *op. cit.*, p. 182.

Tout comme les rituels d'élévation, les rituels d'inversion ne subvertissent pas la structure<sup>292</sup>. En exhortant des groupes en position inférieure à contrefaire le comportement de ceux occupant des positions souveraines, ces rituels créent une inversion souvent caricaturale de la structure sociale traditionnelle, « soulign[a]nt le caractère raisonnable du comportement quotidien, inscrit dans la culture, qui règle les relations entre ceux qui appartiennent aux différentes conditions sociales<sup>293</sup> ».

En plus de réaffirmer le maintien de la structure en prouvant le farfelu d'une organisation inverse, la liminalité des rituels d'inversion de statut semble également répondre à un besoin d'évacuation collective des frustrations vécues par les statuts structurellement inférieurs. Comme l'explique Turner :

Intellectuellement, rien ne souligne mieux l'exigence de conformité à la règle que l'absurdité ou le paradoxe. Affectivement, rien ne donne autant de satisfaction qu'un comportement extravagant ou illicite, mais autorisé temporairement. Les rituels d'inversion de statut concilient ces deux points de vue<sup>294</sup>.

Ainsi, Turner attribue aux rituels d'inversion une fonction cathartique puisqu'ils autorisent « une décharge de tous les ressentiments précédemment accumulés dans les relations structurales. Purifier la structure en parlant franchement, c'est réanimer l'esprit de *communitas*.<sup>295</sup> » La puissance sacrée de cette « *communitas* » purgative et transitoire, qui évoque le « triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant<sup>296</sup> » décrit par Bakhtine, surgit dans la liminalité des rituels d'inversion et facilite l'acceptation d'un retour à l'infériorité.

Le type de liminalité expérimenté par un individu est déterminé par son statut dans la structure sociale. Opposant la liminalité des statuts inférieurs à celle des supérieurs, Turner souligne une symétrie inversée avec ce chiasme : « [L]a liminalité du fort,

<sup>292</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, op. cit., p. 182.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>294</sup> *Loc. cit.*.

<sup>295</sup> *Loc. cit.*

<sup>296</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Introduction », op. cit, p. 18.

c'est la faiblesse ; celle du faible, c'est la force<sup>297</sup>. » En d'autres termes, les rituels d'élévation de statut offrent la faiblesse liminaire à ceux qui occupent des positions élevées dans la hiérarchie structurale tandis que les rituels d'inversion offrent un pouvoir temporaire à ceux habituellement confinés aux statuts inférieurs.

Ainsi, dans les rites d'élévation de statut, les épreuves subies par le néophyte partageraient deux fonctions contradictoires. D'une part, elles le châtient « parce qu'il jouit de la liberté liminaire<sup>298</sup> » et, d'autre part, elles lui lèguent le courage et la ténacité nécessaires aux responsabilités incombées par le rang élevé qu'il occupera au terme du rituel<sup>299</sup>. Turner suggère que pour ceux ayant accédé à des statuts d'autorité les « rituels et [...] croyances religieuses qui insistent sur le renoncement ou la dissolution des obligations et des liens structuraux offrent ce que beaucoup de religions historiques appellent la "délivrance"<sup>300</sup> ». Les rites d'inversions proposent une libération similaire à ceux occupant les bas échelons de la structure. Tout comme leurs supérieurs, ils peuvent trouver dans leur liminalité « un engagement plus profond dans une structure qui, même si elle n'est qu'une extravagance et un simulacre, leur permet néanmoins de faire, pour un temps et de façon légitime, l'expérience d'un genre différent de "délivrance" [...] <sup>301</sup>. »

Turner remarque que l'inversion structurale propre aux rituels d'inversion de statut est souvent accompagnée d'humour. Cette observation rappelle certainement le « rire moderne », que Jouannais relie à l'idiotie, ainsi que le « rire carnavalesque », que Bakhtine associe au carnaval, qu'il présente d'ailleurs comme un rite d'inversion. Turner propose quant à lui une division de genres entre les deux types de rituels. Ainsi, il remarque des analogies entre la tragédie et « la liminalité des rites du cycle

---

<sup>297</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, op. cit., p. 192.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>299</sup> *Loc. cit.*

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>301</sup> *Loc. cit.*

de la vie individuelle [...], car l'une et l'autre impliquent l'humiliation, le renoncement, la douleur<sup>302</sup> ». De même, il compare « la liminalité de l'inversion de statut à la comédie, car l'une et l'autre impliquent la dérision et le renversement, mais pas la suppression, des règles structurales<sup>303</sup> ». Il va jusqu'à émettre l'hypothèse d'une psychopathologie caractéristique à chacun de ces rituels, qui se manifesterait « dans [...] [les rites d'élévation de statut], [par] une série d'attitudes masochistes de la part des néophytes, et dans [...] [les rites d'inversion], [par] une dimension sadique<sup>304</sup> ».

## 2.2 Figures et statuts liminaires : la violation et l'inversion des conventions

À partir de la notion de liminalité rituelle que nous venons d'approfondir, la deuxième partie de ce chapitre présente des figures et des rôles sociaux ancrés dans une liminalité permanente, mettant en relief leur comportement transgressif par rapport aux conventions. D'abord, la performance de l'idiotie chez les artistes sera mise en parallèle avec le statut de liminalité permanente du clown rituel dans les sociétés traditionnelles. Celui-ci incarne dans un rite ce que le personnage du *trickster* représente dans le mythe : une violation d'interdits. Par conséquent, les mécanismes de création de récits mythiques personnels par identification au personnage du *trickster* sont abordés. Ensuite, le clown rituel est distingué de l'idiot de village, en ce que les inconvenances du premier relèvent d'une rhétorique ironique alors que le second semble incapable de répondre aux attentes normatives. Enfin, certains procédés ironiques déployés par des clowns rituels sont analysés, notamment le comportement à l'envers, qui est mis en parallèle avec les rituels d'inversion.

---

<sup>302</sup> *Loc. cit.*

<sup>303</sup> *Loc. cit.*

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.193-194.



### 2.2.1 La violation d'interdits chez les *tricksters* et les clowns

Au Moyen Âge, les bouffons et les fous conservaient leur rôle d'amuseur en permanence, comme l'atteste ce récit rapporté par Bakhtine :

Dans toutes les circonstances de la vie, ils demeuraient bouffons et fous. ... Ils se situaient à la frontière de la vie et de l'art (dans une sorte de sphère intermédiaire) : pas plus personnages excentriques ou stupides qu'acteurs comiques<sup>305</sup>.

La description de leur position d'ambivalence continue, fixée dans un entre-deux perpétuel, fait émerger de nouveau un parallèle entre les propos de Bakhtine et de Turner. En effet, ce dernier déclare que certains rôles sociaux seraient ancrés dans une situation de liminalité permanente, écrivant que « [l]es prophètes et les artistes tendent à être des gens liminaires et marginaux<sup>306</sup> ». De ce fait, il remarque que « la liminalité, la marginalité et l'infériorité structurale sont les conditions dans lesquelles sont fréquemment engendrés les mythes, les symboles, les rituels, les systèmes philosophiques et les œuvres d'art<sup>307</sup> ». Ce rapprochement entre artistes et prophètes évoque l'analogie de Jouannais précédemment exposée<sup>308</sup> entre l'idiotie en art et la feinte stratégique d'une idiotie chez certaines figures emblématiques d'un dévouement spirituel. Si l'idiotie s'est avérée une approche prisée par les acteurs des deux domaines, confinés par leur fonction à une liminalité perpétuelle, c'est que l'idiotie réfère à une figure liminaire, celle de l'idiot, tel que démontré au premier chapitre<sup>309</sup>. Les artistes et les prophètes sont identifiés, pour reprendre les termes de Turner, à une « liminalité », « marginalité » et « infériorité structurale<sup>310</sup> ».

Chez les artistes, le choix de mettre en scène une idiotie comme comportement, affiliant leur identité implicitement ou explicitement à celle de personnages

<sup>305</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Introduction », *op. cit.*, p. 16.

<sup>306</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>308</sup> Voir section 1.2.1

<sup>309</sup> Voir section 1.2.1

<sup>310</sup> Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 126

liminaires, semble révéler ce que Jouannais décrit comme cet « autre but de l'homme, plus secret sans doute, en quelque sorte illégal : son besoin du Non-achevé... de l'Imperfection... de l'Infériorité... de la Jeunesse...<sup>311</sup> », qui pourrait se comprendre comme un besoin de liminalité. Jouannais rapproche la performance de l'idiotie chez les artistes au rôle attribué chez les 'aré'aré au personnage du « briseur d'interdits », qui symbolise ce besoin d'immaturation, d'inachèvement. Ainsi, Jouannais constate que

L'idiotie en art s'approcherait assez [...] [de la] notion [...], dans la société traditionnelle 'aré'aré (îles Salomon), du *namo*, c'est-à-dire du « tueur », du briseur d'interdits. Un tueur de tabous, au sens où l'emmerdeur décime les conventions, abat les limites. La *namo* synthétise une combinaison complexe d'humour, d'anarchisme, d'indiscipline et d'insouciance, insouciance d'ailleurs plus teigneuse qu'innocente. Une variété d'héroïsme infantile apparemment dépourvu de dessein autre que le désir brouillon d'« emmerder »<sup>312</sup>.

Ce « tueur de tabous » que Jouannais décrit semble apparenté au prototype du *trickster*, ce héros ambivalent habitant les mythes de nombreuses sociétés traditionnelles, auquel l'ethnologue Laura Levi Makarius attribue la fonction de violateur d'interdits<sup>313</sup>. L'idiotie en art pourrait donc s'approcher de ce prototype, mais également du clown rituel, personnage en lequel Makarius observe également une fonction de transgression. Toutefois, « à la différence des *tricksters*, [...] [les clowns] doivent introduire en plein milieu tribal la matérialité d'un acte que la société refuse et que les consciences refoulent<sup>314</sup> ». Les clowns et *tricksters* constitueraient donc deux facettes d'un même personnage fictif. Cependant, chez ces derniers, la violation ne s'accomplit pas à travers le rite, mais dans le mythe<sup>315</sup>.

<sup>311</sup> Witold Gombrowicz, 1962, « Préface », *La Pornographie*, Paris, Gallimard. Cité in Jouannais, *op. cit.*, p. 253.

<sup>312</sup> *Loc. cit.*

<sup>313</sup> Laura Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Payot, Paris, 1974, 376 p.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 277.

Cette division des domaines d'activité entre ces deux prototypes renvoie aux théories sur le mythe développées par l'anthropologue Roger Caillois. Selon lui, un rapport de complémentarité relie le mythe au rituel :

Le mythe apparaît [...] le plus souvent doublé d'un rituel, car si la violation de l'interdiction est nécessaire, elle n'est possible que dans l'atmosphère mythique, et le rite y introduit l'individu. On saisit ici l'essence même de la fête : c'est un excès permis par lequel l'individu se trouve dramatisé et devient ainsi le héros, le rite réalise le mythe et permet de le vivre<sup>316</sup>.

Ceci signifie que, par les dérèglements qu'autorise le cadre de la fête, l'individu peut dépasser les limites habituelles. Il tend alors à accorder plus d'importance à ses actes transgressifs, les édifiant souvent en sources de récits personnels. Bien que les délits ne soient effectués que dans un cadre temporaire, l'individu s'y réfère parfois même davantage qu'à sa vie régulière pour sa définition identitaire. Par cette amplification du sens du délit, l'individu se mythifie, en s'écrivant en tant que héros d'un mythe. Chez les artistes performant l'idiotie, il est possible de projeter cette interrelation entre rite et mythe dans l'analyse de leur création identitaire. Dans ce cas, la mise en scène d'un comportement idiot peut se comprendre comme un rituel authentifiant la production de récits mythiques sur leur identité.

L'écriture de soi dans le mythe procède par l'identification au modèle du *trickster*. Selon Levi Makarius, le *trickster* constituerait « le prototype de toute représentation héroïque individuelle<sup>317</sup> ». Tout comme l'individu s'attache au mythe en défiant les normes, le *trickster* « [s']él[è]v[e] au dessus de la condition humaine par la violation magique<sup>318</sup> ». Par cette action, ce dernier « transcend[e] l'ordre social, faisant de lui un individu opposé au reste du groupe, dont il apparaît en même temps comme le bienfaiteur et comme l'adversaire<sup>319</sup> ». Personnage contradictoire, représenté par des aspects moralement condamnables et grotesques, ce prototype mythique revêt

<sup>316</sup> Roger Caillois, *Le mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 28-29.

<sup>317</sup> Laura Levi Makarius, *La violation et la violation des interdits*, op. cit., p. 217.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

également la gloire de ses exploits transgressifs.<sup>320</sup> De ce fait, il apparaît toujours comme « un être "sacré," qualité qui paraît lui être intrinsèque et qu'aucun ridicule, ou aucune abomination, ne parviennent à effacer<sup>321</sup> ».

Comme le soutient Levi Makarius, il est essentiel que la majorité de la communauté respecte les règles pour que le geste violateur puisse prendre sens comme tel : « les tabous ne peuvent être violés par l'ensemble du groupe car cela détruirait l'ordre social et en niant les tabous rendrait inopérant l'acte de les violer<sup>322</sup> ». Ainsi, Levi Makarius estime qu'une collectivité ne peut violer ses interdits que par procuration, soit « par le truchement d'un individu agissant en médiateur, dans lequel elle trouvera son héros<sup>323</sup> ». Pour plusieurs membres de la communauté, le besoin de transgression, est en partie assouvi par le plaisir suscité lors du spectacle d'interdits violés.

### 2.2.2 Idiots de village et clowns rituels

Dans son étude des idiots de village, Margarita Xanthakou observe que « [l]es membres de la communauté projettent leurs propres désirs inconscients de violation des interdits sur un personnage qui, puisqu'il les représente, doit être puni.<sup>324</sup> » Par conséquent, l'idiot de village peut se rapprocher du clown et du *trickster* : pour pouvoir prendre part à sa communauté, l'idiot de village se prête à une mise en scène de ses différences et le spectacle de sa caractérisation ne peut fonctionner que devant sa communauté normative. Ainsi, dans le cas de l'idiot de village, le groupe accole à un de ses membres ce qu'il

refuse de reconnaître en [lui]-même ou d'être [lui]-même, en faisant de l'idiot du village le protagoniste d'une scène fantasmatique où il représente des

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>321</sup> *Loc. cit.*

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>323</sup> *Loc. cit.*

<sup>324</sup> Margarita Xanthakou, *op. cit.*, p. 253.

angoisses et des désirs inconscients typiques de sa culture : c'est-à-dire, en lui assignant la tâche d'actualiser la projection<sup>325</sup>.

Si la plupart des idiots rencontrés par Xanthakou n'apprécient pas leur stigmatisation, certains d'entre eux « peu[vent] parfois trouver un bénéfice secondaire (une compensation) dans la formulation [...] de [leurs] propres conflits inconscients<sup>326</sup> ».

Les moqueries dont l'idiot est la cible résulteraient précisément de l'écart entre

les prétentions de l'idiot à faire aussi bien (ou mieux) que les autres précisément dans le domaine des comportements dont on l'a conduit à représenter l'anti-modèle [...] et son incapacité attestée en la matière, soigneusement entretenue et systématiquement invoquée<sup>327</sup>.

Xanthakou distingue l'idiot de l'original. Alors que les particularités de l'idiot le mènent le plus souvent à la stigmatisation, un original s'en tire généralement beaucoup mieux, car le premier est moins bien outillé que le second : « la perspective des inégalités socio-culturelles oppose l'idiot à l'original par leurs positions hiérarchiques, et corrélativement, par la disposition de moyens de défense qui protègent l'original de l'infériorisation dans laquelle est enfermé l'idiot<sup>328</sup> ». Le clown rituel peut se comparer à cette catégorie « d'original ». Contrairement à l'idiot de village, il communique son point de vue moqueur sur sa transgression par un jeu ironique, ses actions comportant ainsi un aspect audacieux qui suscite l'admiration.

### 2.2.3 Ironie et inversion

Pour la professeure de théâtre Lucile Hoerr Charles, le clown, qui est entendu au sens large d'archétype incluant aussi le bouffon et le clown, introduit avec habileté une critique des normes de la communauté en « accompli[ssant] un rituel

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>326</sup> *Loc. cit.*

<sup>327</sup> *Loc. cit.*

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 222.



extraordinairement vivant et immédiat : le déclenchement d'une prise de conscience, chez son public, d'éléments relativement négligés dans la vie des individus dans la communauté<sup>329</sup> ». Il n'est alors pas étonnant que l'amplification soit un procédé privilégié du clown : « Le clown accomplit tout avec exagération, à la fois dans le but de symboliser les tailles et qualités exagérées d'un élément causant des conflits inconscients, mais aussi pour mieux souligner et faciliter une compréhension claire<sup>330</sup> ».

Ces éléments de mise en scène du clown induisent un décalage entre son immersion dans l'action et sa conscience de la transgression. Si comme l'explicite Hoerr Charles, et dans une mesure plus nuancée Levi Makarius, derrière les expressions du fou, *trickster*, bouffon et clown se révèle un seul et même archétype, il devient possible d'examiner la dualité du bouffon, telle que décrite par l'historien de l'art Robert Klein, pour la transposer à la figure plus large du clown. Selon Klein, la performance du bouffon exige à la fois abandon et contrôle de soi :

D'un côté le défoulement, la complaisance dans la bassesse ou la bêtise ; de l'autre la vigilance qui utilise le masque ou qui vérifie la fidélité de la parodie : cette dualité, inséparable de ce comique [...], l'empêche d'atteindre jamais le degré zéro, et y introduit nécessairement le premier germe d'ironie<sup>331</sup>.

Ainsi, Klein affirme que la performance du bouffon oscille à des degrés divers entre deux pôles, soit l'investissement sensoriel et la distance intellectuelle. Plus le personnage est investi dans sa simulation de l'idiotie, plus il s'engage dans le défoulement ; plus il conserve une distance face à ses actions, plus il frôle l'ironie : « S'il faut classer les personnages, on . . . [regardera] le dosage de participation et de détachement qui situe le comique de leurs faits et gestes à une distance chaque fois différente du pur défoulement comme de la pire ironie<sup>332</sup>. »

<sup>329</sup> Lucile Hoerr Charles, « The clown's function », *The Journal of American Folklore*, vol 58, no 227, 1945, p. 33. Traduction libre.

<sup>330</sup> *Ibid.* Traduction libre.

<sup>331</sup> Robert Klein, *op. cit.*, p. 436.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 437.

Chez les clowns rituels, cette ironie s'exprime éloquentement dans le « comportement à l'envers », dont la forme « [l]a plus commune est celle qui va sous le nom de *backward speech*, 'parler à rebours' » : le clown dit le contraire de ce qu'il entend exprimer<sup>333</sup> ». Selon Levi Makarius, cette attitude ironique souligne « le fait que le violateur échappe aux lois de la nature, ou que celles-ci s'inversent en ce qui le concerne<sup>334</sup> ». Elle précise toutefois que ce comportement, qui n'est pas exclusif aux clowns, n'est pas retenu pour son effet comique, mais plutôt parce qu'il permet de relier le violateur à une logique hors normes :

on le retrouve [le comportement à l'envers] associé à d'autres situations dans lesquelles le tabou est rituellement brisé. Cela confirme qu'il s'agit bien d'un comportement qui tend à expliciter et à souligner la violation en caractérisant le violateur comme un être agissant de manière *contraire* à la règle et à la norme, *contraire* aussi au comportement des autres membres de la société<sup>335</sup>.

De fait, le comportement à l'envers apparaît dans le contexte des rituels d'inversion, ne se limitant plus toutefois à une expression individuelle (puisque la liminalité du rite d'inversion permet une violation collective par une inversion temporaire de l'ensemble du groupe). Aussi, il est utilisé dans la « langue carnavalesque », que Bakhtine caractérise par une « logique originale des choses "à l'envers" », prenant « les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons<sup>336</sup> ». De même, la performance de l'idiotie chez des artistes peut également s'analyser comme un comportement à l'envers analogue à ceux des rituels d'inversion, tels le carnaval.

Trois parallèles peuvent relier la performance loufoque du clown aux rites d'inversion. Premièrement, si les seconds permettent un espace de défoulement immersif, les premiers performant un défoulement (comme Klein le soutient au sujet

---

<sup>333</sup> Laura Levi Makarius, *op. cit.*, p. 282.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 284-285.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>336</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Introduction », *op. cit.*, p. 19.

du bouffon) que la communauté peut vivre par procuration. Deuxièmement, tous deux s'accompagnent généralement d'humour. Troisièmement, tout comme les rituels d'inversion ne permettent pas de renverser la structure, de même, le clown rituel, malgré sa fonction de violateur, peut paradoxalement contribuer au maintien des normes de la collectivité en en démontrant, par le ridicule de l'inversion, la bonne logique de la structure.

### 2.3 Les phénomènes liminoïdes

Comment la fonction sociale de transgression, autrefois performée par des figures liminaires telles les bouffons, fous et clowns se manifeste-t-elle dans les structures plus complexes des sociétés modernes/postmodernes? Dans l'essai *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*<sup>337</sup>, Joanne R. Gilbert décrit sa profession d'humoriste comme accomplissant un équivalent contemporain des fonctions remplies par les clowns et autres figures liminaires dans les sociétés traditionnelles, associant même les humoristes à « une figure protéiforme, une figure de *trickster*<sup>338</sup> » :

En soulignant et en tournant à leur propre avantage leur marginalité ou leur « différence » de la culture dominante, les humoristes performant une fonction sociale unique et importante qui remonte à la tradition des fous anciens – ils offrent un miroir à la culture, nous montrant nos (et leurs) fragilités [...] <sup>339</sup>.

Mais, contrairement à la performance de la marginalité par les bouffons et autres figures apparentées dans les sociétés traditionnelles, celle des humoristes ne se limite pas à la transgression des normes dominantes par une inversion de celles-ci. En effet, ils peuvent également la performer en s'associant à des groupes marginalisés par la culture hégémonique, un phénomène propre aux structures complexes des sociétés

<sup>337</sup> Joanne R. Gilbert, *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, 234 p.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 7. Traduction libre.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. xiii. Traduction libre.

modernes/postmodernes d'où émergent des rapports de pouvoir entre différents groupes. Plus largement, Gilbert affirme que depuis la tradition des fous anciens, « la marginalité a été au centre de la persona comique<sup>340</sup>. » Cette association de longue date permet de penser les rapports entre la performance de la singularité chez les artistes modernes/postmodernes et le « rire moderne » de l'idiotie, que Jouannais observe dans leurs pratiques.

Comment les théories sur la liminalité peuvent-elles outiller l'analyse de la performance de l'idiotie chez les artistes de ces sociétés ? Grâce au cadre théorique général exposé dans les deux sections antérieures, cette dernière partie du chapitre répond à cette question en recourant à quelques notions plus spécifiques. D'abord, la notion de « liminoïde » est présentée. Il s'agit d'un concept introduit par Turner pour désigner des phénomènes qui surgissent plus généralement dans le contexte des sociétés industrielles et postindustrielles. Dans un second temps, la notion d'anti-structure est exposée afin d'éclairer, plus particulièrement dans la sphère de l'art, le caractère souvent critique des phénomènes liminoïdes, les innovations qui y sont engendrées et leur impact sur la structure. Ce cadre théorique permet d'aborder l'exigence de singularité dans la création artistique moderne/postmoderne, qui se manifeste notamment par la tradition de rupture des avant-gardes artistiques ou par l'expression de groupes minoritaires à partir des dernières décennies du 20<sup>e</sup> siècle. La distinction entre un stigmat visible et une performance de l'idiotie délibérée est ensuite analysée avec les concepts de « marginalité sociologique » et « marginalité rhétorique ».

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 17. Traduction libre.

### 2.3.1 Particularités du « liminoïde »

Selon Turner, les sociétés industrielles, caractérisées par des structures sociales plus complexes, donnent à voir des phénomènes comparables à la liminalité, sans pourtant l'être tout à fait<sup>341</sup>. Les éléments de dissemblance s'expliquent en partie par les distinctions entre les systèmes d'organisation du travail des sociétés postindustrielles et agraires. Suite à la révolution industrielle, les individus sont « réciproquement liés par des relations "contractuelles"<sup>342</sup> », contrairement aux membres des sociétés tribales et agraires, qui occupent des fonctions relativement similaires. Conséquemment, dans les sociétés postindustrielles, c'est plutôt dans la sphère des loisirs que s'observent des phénomènes rappelant la liminalité des rituels tribaux, notamment en ce qu'ils « peuvent se concevoir comme un domaine de l'entre-deux [...], entre les activités occupationnelles et les activités familiales et civiques<sup>343</sup> ». Turner qualifie ces phénomènes de « liminoïdes », une notion qu'il introduit plus tardivement dans sa carrière. Ainsi, à l'instar des sociétés tribales ou agraires<sup>344</sup>, qui présentent des expressions culturelles combinant une multitude de symboles hétéroclites dans des inversions et parodies reprenant des récits culturels<sup>345</sup>, les « genres du loisir industriel<sup>346</sup> », dont Turner énumère quelques exemples tels « le théâtre, la poésie, la nouvelle, le ballet, le film, le sport, la musique rock, la musique classique, l'art, le pop art<sup>347</sup> », reprennent de manière ludique des éléments et symboles de la culture en les mêlant à des créations hétéroclites, formant des

<sup>341</sup> Victor W. Turner, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology », *op. cit.*, p. 84.

<sup>342</sup> *Loc. cit.*

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 71. Traduction libre.

<sup>344</sup> Afin de cerner les distinctions entre les phénomènes des sociétés préindustrielles, souvent liminaires et ceux des sociétés postindustrielles, souvent liminoïdes, Turner présente cinq points de divergences. Parmi ceux-ci, mentionnons le caractère optionnel et séculier de l'activité durant laquelle le phénomène liminoïde surgit ; la production soutenue, non soumise aux cycles saisonniers des phénomènes liminaires ; et le caractère individuel, non collectif, des expériences menant aux phénomènes liminoïdes. Voir *ibid.*, p. 84-86.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 71. Traduction libre.

<sup>346</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>347</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.



combinaisons « grotesque[s], improbable[s], surprenante[s] [et] choquante[s]<sup>348</sup> ». En effet, les genres du loisir du monde industriel offriraient une « liberté d'entrer, même de générer de nouveaux mondes symboliques de divertissements, sports, jeux et diversions de toutes sortes<sup>349</sup> » et accorderaient également une

liberté de transcender les limitations socio-structurelles, liberté de jouer – avec des idées, des fantaisies, des mots (de Rabelais à Joyce et Samuel Beckett), avec la peinture (des Impressionnistes à l'Action Painting et l'Art Nouveau), et avec les relations sociales – dans les amitiés, thérapies de groupes [...] <sup>350</sup>.

Toutefois, la quantité réduite de genres symboliques retrouvée dans les sociétés tribales contraste avec celle des sociétés industrielles, qui multiplient les « genres spécialisés de divertissements artistiques et populaires<sup>351</sup> ». Ainsi, les sociétés modernes se divisent en nombreuses sous-cultures, chacune avec ses propres paradigmes symboliques : « culture de masse, culture populaire, culture folklorique, culture d'élite, contreculture, culture underground<sup>352</sup> ». Turner explique que chacune de ces sous-cultures alloue un espace de possibilités aux créateurs allant au-delà de la composition d'agencements symboliques grotesques, donnant souvent naissance à des « modèles [...] hautement critiques du statu quo dans son ensemble ou en parties<sup>353</sup> ». De fait, Turner affirme que les phénomènes liminoïdes

forment souvent partie de critiques sociales ou même de manifestes révolutionnaires – livres, pièces de théâtre, peintures, films, etc., exposant les injustices, les inaptitudes, les immoralités des organisations et des structures économiques et politiques dominantes<sup>354</sup>.

En contrepartie, plusieurs autres artistes des sociétés postindustrielles participent plutôt à confirmer les discours dominants, se rapprochant davantage des expressions

---

<sup>348</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 68. Traduction libre.

<sup>350</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 71. Traduction libre.

<sup>352</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 72. Traduction libre.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 86. Traduction libre.

culturelles des sociétés préindustrielles que des créations critiques modernes : « ils sont “liminaires” ou “pseudo” ou “post” “liminaires”, plutôt que “liminoïdes”<sup>355</sup> ».

### 2.3.2 Les innovations des anti-structures

La prédisposition des phénomènes liminoïdes pour la dénonciation de l'hégémonie des dogmes de la structure peut s'analyser par la notion d'« anti-structure », telle que décrite ici par Brian Sutton-Smith<sup>356</sup> : « La structure normative représente l'équilibre fonctionnel, l'anti-structure représente l'équilibre latent d'alternatives potentielles desquelles la nouveauté surgira lorsque des contingences dans le système normatif les requièrent<sup>357</sup>. » Ainsi, en ce qu'elles sont propices aux innovations culturelles, les anti-structures peuvent être à l'origine de nouvelles structures normatives. Dans les sociétés industrielles et les sociétés qui offrent une forte séparation du travail, il apparaît un plus grand espace pour une fragmentation des loisirs, qui deviennent de multiples anti-structures dans lesquelles les phénomènes liminoïdes surgissent. Dès lors, de nouvelles manières de concevoir « tend[ent] à être *générées* dans les interfaces entre les sous-systèmes culturels établis<sup>358</sup> » et peuvent ensuite être intégrées à la structure.

Les rapports entre les anti-structures et la structure rappellent la tradition de rupture de la modernité artistique, particulièrement observable dans la logique soutenant les avant-gardes<sup>359</sup>. De façon similaire, leur détachement radical face à la structure les

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 72. Traduction libre.

<sup>356</sup> Le concept d'anti-structure a cependant initialement été théorisé par Turner.

<sup>357</sup> Brian Sutton-Smith, « Games of Order and Disorder », essai présenté à Annual Meeting of the American Anthropological Association, Toronto, 1972, p. 18-19. Cité in *ibid.*, p. 60. Traduction libre.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 73. Traduction libre.

<sup>359</sup> Le terme « avant-garde » est issu du lexique militaire. Il s'est par la suite étendu, par métaphore, à des sphères idéologiques, en conservant néanmoins la connotation combative liée à son contexte originel d'utilisation. Dans le domaine de l'art, le terme s'implante à l'époque romantique, puis atteint un paroxysme aux débuts du 20<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition de divers mouvements radicaux comme le

destine à une existence éphémère. En effet, les innovations formelles et idéologiques engendrées par les avant-gardes artistiques sont sujettes à une institutionnalisation éventuelle et, par conséquent, à un déclassement : « Fermement opposée à tout statisme, la notion d'avant-garde se veut dynamique et de combat, presque ontologiquement vouée à son propre dépérissement<sup>360</sup>. »

Malgré un certain abandon de la notion d'« avant-garde artistique » au profit de celle de « postmodernisme », quelques résurgences demeurent dans les pratiques actuelles<sup>361</sup> : « À y regarder de plus près, les artistes continuent à s'opposer sur le terrain du nouveau, cherchant à créer, sur le plan de la forme et du sens, ce que personne n'avait fait avant eux<sup>362</sup>. » Par exemple, le critique d'art Edward Lucie-Smith recourt encore en 1994 à la notion d'avant-garde pour théoriser des pratiques de la fin du 20<sup>e</sup> siècle<sup>363</sup>. Il argue que la présence expansive des discours de groupes minoritaires<sup>364</sup> dans l'art depuis la fin des années 1980, conserve une logique de transgression des normes. Il en résulterait une tradition de provocation, dans laquelle les pratiques d'autoreprésentation par des groupes marginalisés, qui peuvent se concevoir comme des anti-structures, s'insèrent parfaitement :

[L]'œuvre d'art n'est plus perçue comme quelque chose qui représente réellement son époque et qui lui est importante, à moins qu'elle en défie les

---

futurisme, le dadaïsme ou le surréalisme. Voir Marie-Laure Bernadac, Nicole Brenez, Antoine Garrigues, Jacinto Lageira et Oliver Neveux, « AVANT-GARDE », *Encyclopædia Universalis*, En ligne], <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/avant-garde/>>. Consulté le 16 janvier 2014.

<sup>360</sup> *Loc. cit.*

<sup>361</sup> *Loc. cit.*

<sup>362</sup> *Loc. cit.*

<sup>363</sup> Edward Lucie-Smith, « Introduction », *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 7.

<sup>364</sup> Selon la définition d'Edward Lucie-Smith, « [u]ne minorité est essentiellement un groupe de personnes qui reconnaît d'abord son existence distincte et est alors conduit à chercher la reconnaissance et le respect des autres. » Lucie-Smith en distingue d'abord trois formes : les minorités visibles, les minorités culturelles et celles qui ne sont pas nécessairement visibles, comme par exemple, les homosexuels. Enfin, il mentionne l'existence de « pseudo-minorité[s] », c'est-à-dire des groupes qui ne sont pas nécessairement inférieurs en nombre de membres, mais qui « croient néanmoins qu'en terme de pouvoir et de reconnaissance, ils se font accorder simplement un statut de minorité », comme par exemple les femmes. Voir Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, p. 7.

normes. L'art sur les minorités s'ajuste à cette formule mieux que presque toute autre expression artistique<sup>365</sup>.

Ce paradigme s'accorde avec des stratégies rhétoriques tels la reprise, le détournement et la citation, des procédés qui, selon professeur d'esthétique Jacinto Lageira, peuvent s'inscrire dans une démarche avant-gardiste<sup>366</sup>. Récurentes dans la production artistique de minorités, ces procédés peuvent servir à détourner une étiquette incapacitante apposée par la culture dominante sur un groupe spécifique. Cette contestation s'opère par une reprise des stéréotypes par lesquels les groupes dominants les disqualifient afin d'en inverser la valeur. La reprise de dénominations négatives telles « *freak* », « *black* » ou « *queer* » par des membres des groupes visés pour les élever en symbole positif de fierté identitaire en offre un exemple révélateur, tel que relaté par Mary Russo :

L'appropriation du terme "*freak*" dans les années 1960 par la musique rock et la culture de rue en tant que caractéristique de mode de vie et d'identité met en parallèle les puissants détournements historiques des mots comme "*black*", ou plus récemment "*queer*," loin de leur fonction de stigmatisation soutenue par la culture dominante, une trajectoire souvent décrite comme la transformation d'un sentiment de honte en fierté<sup>367</sup>.

Dans le cas de l'appellation « *freak* », la professeure de littérature différencie deux manières d'être assimilé à cette culture: l'une s'opérant par une « assignation oppressive » et l'autre résultant d'un « choix individuel » d'affiliation, dans une optique de revalorisation d'une image discréditant un groupe d'appartenance<sup>368</sup>. Ces deux positions peuvent s'exemplifier en rappelant la différence essentielle qui sépare le clown rituel, héroïsé par les procédés ironiques qu'il met en scène, et l'idiot de village, qui semble moins en contrôle de son image.

<sup>365</sup> Lucy-Smith, *op. cit.*, p. 7. Traduction libre.

<sup>366</sup> Marie-Laure Bernadac et al., *op. cit.*

<sup>367</sup> Mary J. Russo, *The female grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 76. Traduction libre.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 75.

Les deux manières de se positionner sur sa propre singularité par rapport à une culture dominante rappellent la « distinction nette » que voit l'activiste et auteure féministe bell hooks « entre la marginalité qui est imposée par des structures oppressives et la marginalité que l'on choisit pour soi comme site de résistance<sup>369</sup> ». Cette opposition peut être éclairée par deux formes de marginalités expliquées par Joanne R. Gilbert : la « marginalité sociologique » et la « marginalité rhétorique. » Selon Gilbert, la première forme de ces marginalités survient lorsqu'une ou plusieurs caractéristiques physiques ne pouvant être modifiées par un individu révèlent immédiatement son statut « marginal », soit son appartenance à un ou plusieurs « groupes marginalisés par la culture dominante ou hégémonique<sup>370</sup> ». Cette condition contraint l'individu à afficher sa marginalité sociologique en permanence : « i[l] ne peu[t] éviter de performer [sa] marginalité – il [...] ne l'exprim[e] pas, mais c'est plutôt celle-ci qui – de façon non-verbale – s'exprime à [sa] place<sup>371</sup> ». La marginalité sociologique s'éclaire dans son rapport avec sa contrepartie, le « privilège de l'invisibilité<sup>372</sup> ». Michael S. Kimmel illustre justement ce privilège par le constat de sa propre situation : « Je suis universellement généralisable. En tant qu'homme blanc de classe moyenne, je n'appartiens à aucune classe, race ou genre. Je suis la personne générique<sup>373</sup>! »

Il arrive que la marginalité sociologique croise la marginalité rhétorique, comme le démontre cette expérience personnelle racontée par Gilbert, dans laquelle elle met en relation son travail d'humoriste et son appartenance au sexe féminin :

---

<sup>369</sup> bell hooks, cité in Dwight E. Brooks et Walter R. Jacob, 1996, « Black Men in the Margins: Space Traders and the Interpositional Strategy Against B(l)acklash », *Communication Studies*, vol. 47, no 4, p. 291. Cité in Joanne R. Gilbert, *op. cit.*, p. 5. Traduction libre.

<sup>370</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 6. Traduction libre.

<sup>372</sup> Michael S. Kimmel, « Introduction: Toward a pedagogy of the oppressor », in *Privilege: A Reader*, 2e édition, sous la dir. de Boulder, Michael S. Kimmel et Abby L. Ferber, Colorado, Westview Press, p. xv.

<sup>373</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.



Je pouvais changer de stupide à brillante, . . . je ne pouvais pas, cependant, changer la marginalité sociologique associée à mon sexe. [...] [J]e n'ai pas d'autre choix que de performer ma marginalité sociologique – sur scène et hors scène. Je suis une femme et cette réalité est évidente à quiconque me voit. Ma marginalité rhétorique, toutefois, est performée ou non selon ma volonté<sup>374</sup>.

En effet, la marginalité rhétorique peut résulter d'un acte intentionnel. Son optionalité lui confère une dimension performative, qui inspire à Gilbert un rapprochement avec la théorie de la performance du genre de Judith Butler : « il serait possible que, comme le genre, la marginalité rhétorique "n[e] [soit] vraie que dans la mesure où elle est performée" ([Butler, 1990,] p. 278)<sup>375</sup> ». La forme rhétorique se distingue par un bénéfice potentiel, c'est-à-dire la possibilité d'un retournement de statut : « Contrairement à la marginalité sociologique, qui est souvent stigmatisée, la marginalité rhétorique peut redonner à l'individu un plus grand pouvoir<sup>376</sup>. »

L'appropriation de la figure de l'idiot ainsi que la performance de l'idiotie par les anti-structures peuvent se comprendre comme des démarches similaires au détournement du terme *freak* : une affiliation volontaire à une figure négativement connotée recharge l'individu ou le groupe qui s'y identifie d'une valeur positive. Ainsi, nous pourrions dire que l'affiliation à des figures de la singularité comme l'idiot, le fou ou le *freak*<sup>377</sup> articulent une marginalisation rhétorique, pouvant appuyer ou non une marginalisation sociologique, dépendamment du statut de l'individu ou groupe qui s'en revendique.

<sup>374</sup> Joanne R. Gilbert, *op. cit.* p. 7. Traduction libre.

<sup>375</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990, p. 278. Cité in *ibid.*, p. 8. Traduction libre.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 6. Traduction libre.

<sup>377</sup> Le mot « *freak* », qui renvoie à l'étrangeté physique d'un individu, désigne également un individu au comportement déviant des normes de la structure. En ce sens, il peut se ranger parmi les figures de la singularité telles l'idiot et le fou. Voir Dictionary.com, « *Freak* », *Dictionary.com*, <<http://dictionary.reference.com/browse/freak>>. Consulté le 2 février 2014.

Par ailleurs, il n'est pas anodin que l'identité « *freak* », comme le relate Russo, ait d'abord été revendiquée par la scène contre-culturelle du rock.<sup>378</sup> En effet, ce milieu a également cultivé une affiliation à l'idiotie, tel que l'exemplifie explicitement le titre de l'album *The Idiot* (1977) de Iggy Pop. Jouannais voit en cette identification la résurgence du mythe du héros, qui peut se rapporter à celui du *trickster* :

L'histoire du rock s'est constituée sur ces fondations, avec des accélérations hors la loi et des lenteurs obscènes, une épopée de héros qui se foutaient de tout hors de l'alcool, du sexe et de la came. . . . Cette idiotie demeurera l'une des vertus cardinales du rock, de sa mythologie.<sup>379</sup>

Si, dans l'art d'élite, la performance de l'idiotie et l'identification à des figures de la singularité peuvent s'analyser comme les équivalents d'une identification au *trickster* et comme une métaphore du rôle du clown rituel dans les sociétés traditionnelles, il incombe cependant à l'artiste des sociétés modernes/postmodernes une fonction d'engendrer des innovations culturelles, dans une logique analogue à celle des avant-gardes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Turner attribue aux phénomènes liminoïdes une certaine propension pour la singularité et l'originalité, arguant que ceux-ci sont habituellement « générés par des individus aux noms spécifiques dans des groupes particuliers – "écoles," cercles et coteries<sup>380</sup> », groupes pouvant être envisagés comme promoteurs d'anti-structures. Dans un discours rappelant celui de Jouannais, Turner observe que les artistes, unis par des rapports de compétition, doivent se démarquer par leur singularité pour atteindre une reconnaissance plus grande au sein de la structure sociale<sup>381</sup>. Ainsi, Turner dénote la mythification de la personnalité des créateurs, qui met l'accent sur « la personne unique qui ose et choisit de créer<sup>382</sup> », dans les domaines de « l'art, [de] la littérature et même [de] la

<sup>378</sup> Mary J. Russo, *op. cit.*, p. 76.

<sup>379</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 269.

<sup>380</sup> Victor W. Turner, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology », *op. cit.*, p. 85-86. Traduction libre.

<sup>381</sup> *Loc. cit.*

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 75. Traduction libre.

science<sup>383</sup> ». C'est dans ce contexte que prend sens la tendance à « l'idiosyncrati[e] ou [au] bizarre<sup>384</sup> » chez les artistes, qui s'accorde avec la performance de l'idiotie et l'identification à des figures de la singularité comme l'idiot, le fou, le bouffon, le clown, le *trickster* ou le *freak*, mais également à l'affirmation de groupes marginalisés.

En somme, ce chapitre nous a permis d'éclairer ce qui constitue la performance de l'idiotie par le biais du rapport entre la nécessité d'appartenir à une collectivité structurée par des normes et dogmes et, parallèlement, le besoin de prendre part à des rites encadrant un affranchissement limité de celles-ci. La première partie du chapitre visait à familiariser le lecteur avec certaines notions fondamentales développées par Turner pour analyser les rites des sociétés traditionnelles, notamment la liminalité, mais aussi la *communitas* et la structure ainsi que les rites d'élévation et d'inversion de statut. En complément, les écrits de Bakhtine sur les rites carnavalesques ont offert de nombreux exemples explicitant les théories de Turner.

La conception turnerienne de cette quête de catharsis, qui se manifeste à travers divers phénomènes rituels permettant une suspension temporaire des règles et conventions dominantes, est par la suite étendue au statut liminaire de certaines fonctions sociales dans les sociétés traditionnelles, caractérisées par une liberté permanente face aux normes généralement défendues par leur communauté. En effet, certains rôles sociaux sont voués à une liminalité permanente, notamment ceux des artistes et des prophètes, tel que l'affirme Turner, mais aussi des bouffons et fous de l'Europe médiévale que décrit Bakhtine. De même, l'idiot, tout comme d'autres figures de la singularité, est contraint à une liminalité permanente.

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 74-75. Traduction libre.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 85. Traduction libre.

La performance de l'idiotie, qui se manifeste chez les artistes par des inconvenances, peut se rapprocher du comportement à l'envers des clowns rituels, en ce qu'ils affichent tous deux une posture ironique par rapport à leurs comportements transgressifs. Dans le même ordre d'idées, l'association effectuée par Jouannais entre l'identification à l'idiot chez les artistes et le « briseur d'interdits » dans la société 'aré'aré, évoque également un rapprochement avec le prototype du *trickster*, ce héros immature figurant dans les mythes de nombreuses sociétés traditionnelles. Les rapports d'interdépendance qui relient le rituel au mythe nous permettent de songer à la performance de l'idiotie chez les artistes modernes/postmodernes en termes de production de récits mythiques sur soi. Celle-ci s'insère cependant dans un contexte de création valorisant l'expression de la singularité de l'identité du créateur.

Le cadre dans lequel les artistes modernes/postmodernes produisent des récits mythiques sur leur identité, notamment par la performance de l'idiotie, diffère grandement de celui des sociétés traditionnelles. Les contributions de Turner sur les phénomènes liminoïdes, ces proches parents des phénomènes liminaires qui se manifestent plus typiquement dans les sociétés industrielles et postindustrielles, nous ont permis de mieux cerner les particularités du statut des artistes performant un comportement idiot. Contrairement à la structure plus unitaire des phénomènes rituels des sociétés traditionnelles, les sociétés industrielles et postindustrielles se caractérisent par un fractionnement des loisirs, dans lesquels surviennent des phénomènes liminoïdes témoignant souvent de points de vue alternatifs ou critiques face aux dogmes et conventions de la culture dominante. Or, les innovations engendrées dans ces multiples anti-structures sont elles-mêmes sujettes à une structuration, voire à une éventuelle institutionnalisation.

Dans la sphère des arts, la logique des avant-gardes partage la condition éphémère des anti-structures : son essence même, ancrée dans la tradition de rupture depuis la modernité, suppose sa destitution par de nouveaux systèmes idéologiques.

Dans ce contexte, l'identification aux figures de la singularité, et la performance de l'idiotie chez nombreux artistes des avant-gardes exprime cette distance critique face à la structure en incarnant une figure antinomique des normes de la culture dominante. Dans le postmodernisme, la logique des avant-gardes semble subsister : la transgression et la valorisation de la singularité se manifeste notamment dans les productions artistiques abordant les problématiques de groupes minoritaires. Lorsque des artistes appartenant à ces groupes, qui peuvent se penser comme générant des anti-structures, expriment leur réalité dans des œuvres d'art, ils affirment un comportement singulier et déviant face à la culture dominante. Le potentiel réflexif des figures de la singularité, en ce qu'elles renvoient à une humanité dissemblable, soit à des individus aux comportements s'écartant des normes rassemblant une communauté, éclaire leur fréquente appropriation dans l'art des minorités, servant souvent un discours critique de détournement identitaire. Plus largement, dans la modernité/postmodernité artistique, les références à ces figures ont souvent pour effet de souligner la singularité de la personnalité du créateur, que ce soit par son identification à l'idiot, au fou, au bouffon, au clown, au *trickster* ou au *freak*, ou par la mise en scène d'un comportement idiot, inconvenant, ainsi que, plus particulièrement depuis le postmodernisme, par l'expression de réalités particulières à des groupes sous-représentés par la culture dominante.

L'affiliation à des figures de la singularité par des artistes modernes/postmodernes ainsi que la performance de l'idiotie, peuvent se penser en termes de marginalisation rhétorique, en ce qu'elles relèvent de la mise en scène d'un comportement non conforme aux normes dominantes, qui peut être performé indépendamment d'une marginalité sociologique. Quels effets sur les dynamiques entre les rapports sociaux peuvent résulter de l'action de se marginaliser par la performance d'un comportement idiot ? Si, comme l'affirme Gilbert, « [l]es traditions marginales de l'humour sont inévitablement liées aux dynamiques de pouvoir et le rire peut être libérateur, voire



même accorder plein pouvoir à l'individu<sup>385</sup> », il est possible de réfléchir à la performance de l'idiotie comme une forme de rite d'élévation de statut pour les individus marginalisés dans des sociétés industrielles ou postindustrielles. À cet effet, rappelons que Gilbert soutient « [qu']une des façons par lesquelles les individus marginaux obtiennent une voix est par la modestie, voire l'autodénigrement<sup>386</sup> ». Il est également possible que la performance de l'idiotie permette de retirer au « dominant » le pouvoir de marginaliser, en désamorçant l'arme, soit le mot ou l'image, qu'il utilise. Abordant cependant le cas des humoristes marginaux, Gilbert décrit ce phénomène en ces termes :

Afin de défendre le changement, la personne marginale doit d'abord reconnaître les conditions présentes. Et afin de rire des puissants, la personne impuissante doit les désarmer. En tant que critiques sociaux autorisés, les humoristes marginaux emploient une variété de stratégies rhétoriques pour accomplir cette tâche et, ce faisant, créent un humour subversif unique à leur statut de *insider/outsider*<sup>387</sup>.

Il se peut aussi que la marginalité rhétorique opérée par la performance de l'idiotie ne permette pas réellement de subvertir les pouvoirs hégémoniques, mais constitue plutôt une manière d'obtenir l'autorité d'affirmer des propos en marge des discours dominants. En ce sens, elle rappelle l'inversion de statut temporaire caractéristique des rites d'inversion. Cette extrapolation semble corroborée par cette hypothèse avancée par Gilbert :

Il est possible que les femmes et les minorités aient à ne pas paraître menaçantes tel que les fous le faisaient afin de devenir des critiques sociaux autorisés. Il est possible que dire la vérité avec impunité soit, tel que Zijderfeld (1982) le suggère, un privilège accordé seulement à ceux qui n'ont pas de pouvoir réel pour subvertir le groupe dominant. Faire rire le « Maître » est une chose, prendre sa place dans une position de pouvoir en est plutôt une autre<sup>388</sup>.

Il s'agirait aussi parfois de l'appropriation d'un droit d'autodétermination ou d'autoreprésentation par des individus appartenant à des anti-structures. Il est possible

<sup>385</sup> Joanne R. Gilbert, *op. cit.*, p. 19. Traduction libre.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 20. Traduction libre.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 25. Traduction libre.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 21. Traduction libre.

que la performance de l'idiotie permette à une anti-structure de se fortifier, de se structurer, de s'organiser et de protéger ses membres et leurs droits. Dans le cas des artistes, qui appartiennent à un statut en marge imputé par leur profession, il semble que la performance de l'idiotie participe à l'affirmation de l'identité du créateur. En effet, comme le soulève Mathilde Roman, l'intérêt pour l'autoreprésentation « se comprend également dans le souci [...] de se légitimer, de s'affirmer en tant qu'artiste, [...] [dans une] dimension autofondatrice<sup>389</sup>.

---

<sup>389</sup> Mathilde Roman, *op. cit.*, p. 16.

### CHAPITRE 3 : PERFORMANCE DE L'IDIOTIE DANS *ACTIONS IN ACTION*

Ce dernier chapitre se consacre à l'analyse des visées rhétoriques de la performance de l'idiotie dans la vidéo *Actions in Action* du projet HalfLifers. Notre hypothèse de départ avançait que la vidéo articule une marginalité rhétorique par une double performance de l'idiotie, tant par les personnages et actions performés que par le langage vidéographique. Afin de valider ce postulat, nous avons examiné la vidéo en suivant une méthode d'analyse des œuvres d'art humoristiques élaborée par l'historienne de l'art Annie Gérin<sup>390</sup> Nous exposons les particularités et la pertinence de cette méthode préalablement à la présentation des résultats de notre analyse, qui sera divisée en deux parties. La première observe comment la performance de l'idiotie se manifeste dans la vidéo, soit par l'analyse de certaines incongruités. La seconde examine la performance de l'idiotie dans la manière de raconter, soit par l'identification des discours et thèmes exposés dans la vidéo et de la position narrative de singularisation qui s'en dégage.

#### 3.1 Manifestation de la performance de l'idiotie dans *Actions in Action*

##### 3.1.1 Méthode d'analyse des œuvres d'art humoristiques d'Annie Gérin

Devant l'importance croissante des procédés humoristiques dans les pratiques artistiques des dernières décennies, Annie Gérin développe une méthode d'analyse permettant d'identifier les « mécanismes rhétoriques visuels<sup>391</sup> » qui orientent le regardant à déceler une intention humoristique dans la représentation « d'un motif

---

<sup>390</sup> Annie Gérin, « A second look at laughter: Humor in the visual arts », in *Humor: International Journal of Humor Research*, sous la dir. de Giseline Kuipers, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, vol 26, no 1, 2013, p. 155-176.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 163. Traduction libre.

autrement sérieux<sup>392</sup> ». Elle prône une analyse des pratiques artistiques humoristiques qui s'appuie à la fois sur les références culturelles et iconographiques et les mécanismes visuels responsables de l'effet comique :

Pour révéler la richesse potentielle des œuvres humoristiques et les relier à des contextes visuels, culturels, politiques et intellectuels plus larges, les chercheurs doivent guider leurs lecteurs par des descriptions minutieuses et une analyse iconographique, une étude des normes et traditions, ainsi qu'un examen des mécanismes formels produisant des effets d'humour dans une œuvre donnée<sup>393</sup>.

Pour poursuivre ces objectifs, Gérin s'inspire de la Théorie Générale de l'Humour Verbal (TGHV).<sup>394</sup> Malgré sa primauté textuelle, Gérin décèle dans la TGHV une adaptabilité à l'analyse d'œuvres visuelles humoristiques. En effet, elle fait valoir la perméabilité de ce modèle « à des préoccupations narratologiques, esthétiques et sociales plus larges<sup>395</sup> » ainsi que la « réflexion sur le contexte social de l'humour<sup>396</sup> » qu'elle instigue, primordiale compte tenu de la « spécificité culturelle de l'humour<sup>397</sup> ». Pour ajuster ce modèle à l'étude d'un corpus visuel, Gérin y intègre également des considérations iconologiques<sup>398</sup> ainsi que formelles et contextuelles<sup>399</sup>. Parmi les trois types de théories pour expliquer l'humour (incongruité, hostilité et décharge)<sup>400</sup>, la TGHV se range du côté des « théories de l'incongruité » parce qu'elle

<sup>392</sup> *Loc. cit.*. Traduction libre.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 174. Traduction libre.

<sup>394</sup> La TGHV [*General Theory of Verbal Humor (GTVH)*] est un modèle d'analyse élaboré par les linguistes Salvatore Attardo et Victor Raskin. D'abord conçue pour l'étude de courts textes humoristiques, la TGHV s'appuie sur l'analyse sémantique. Voir *ibid.*, p. 166.

<sup>395</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>396</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>397</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>398</sup> Ces considérations sont notamment redevables de la méthode d'Erwin Panofsky. Voir *ibid.*, p. 157.

<sup>399</sup> Ces orientations formelles et contextuelles découlent de l'émergence de nouvelles pratiques artistiques et des apports en psychologie de la perception et en sémiotique visuelle. Voir *ibid.*, p. 165.

<sup>400</sup> Cette division réfère aux trois catégories de théories sur l'humour telles que classées par Victor Raskin : « les théories de l'incongruité », « les théories de l'hostilité » et « les théories de la décharge ». Les premières soutiennent que l'humour est causé par un décalage entre les attentes et la réalité tandis que les secondes affirment qu'un sentiment de supériorité en est à l'origine. Les troisièmes l'expliquent par le sentiment de délivrance qu'il procure à l'individu. Voir Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel, 1985, p. 31-36. Cité in Salvatore Attardo, « A Primer for the Linguistics of Humor », in *The Primer of Humor Research*, sous la dir. de Victor Raskin, Berlin, Mouton de Gruyter, 2007, p. 103. Traduction libre.

se concentre sur les mécanismes cognitifs produisant un effet comique<sup>401</sup>. Comme l'explique Gérin, ce type de théories, qui repose sur la dyade incongruité-résolution, sous-tend que le rire résulte d'une surprise causée par la perception d'un contraste, d'une inconvenance ou d'un décalage. Plus précisément, les attentes construites par le contexte sont bouleversées à la vue du rapprochement d'éléments jugés incompatibles. Cet effet de surprise stimule une quête de sens, afin d'en décrypter la logique. En bref, les théories de l'incongruité soutiennent que le rire est déclenché par un choc cognitif. Pour comprendre le rire, il devient donc primordial d'identifier la surprenante juxtaposition de sens qui en est le catalyseur ou la source. Or, dans certains cas, l'incongruité ne conduit pas à une résolution complète, notamment dans l'absurde. Afin de rendre compte de la variabilité du degré d'élucidation selon le contexte, ces nuances apportées au modèle incongruité-résolution sont éclairantes :

[L]a résolution [est] toujours partielle, puisque la logique qui l'autorise est toujours ludique, ou défectueuse. Ainsi, l'humour de type incongruité-résolution devrait être considéré comme un extrême, soit un humour proche mais distinct d'une résolution totale, tandis que l'humour du non-sens prend l'extrême opposé, il est plus proche d'une absence de résolution mais semble au moins en avoir une<sup>402</sup>.

En ce qui concerne l'humour dans l'art contemporain, tel que le constate Gérin, la résolution ne fait pas nécessairement partie de l'équation<sup>403</sup>. L'axe de la TGHV permet donc de prendre en compte les incongruités dans une œuvre d'art contemporain, dont l'humour s'oriente souvent vers le pôle du non-sens.

En rompant avec les conventions et en recourant à une logique défectueuse<sup>404</sup>, l'idiotie en art tend vers l'irrésolution. Si Jouannais voit en les dadaïstes le

<sup>401</sup> Annie Gérin précise qu'une orientation vers les théories de l'incongruité n'exclut pas celles de l'hostilité et de la décharge. Voir Annie Gérin, *op. cit.*, p. 166.

<sup>402</sup> Christian F. Hempelmann et Andrea C. Samson, 2008, « Cartoons: Drawn jokes? », in *op. cit.*, sous la dir. de Victor Raskin, p. 627. Cité in *loc. cit.* Traduction libre.

<sup>403</sup> Annie Gérin, *op. cit.*, p. 168.

<sup>404</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 70.



mouvement emblématique du « scandaleux rire de l'idiot<sup>405</sup> », Gérin illustre la proximité entre art et non-sens en citant précisément l'exemple des avant-gardes dadaïstes et surréalistes, dont plusieurs œuvres « évitent les chutes et laissent les regardants en suspens avec des réalités incompatibles<sup>406</sup> ». Ainsi, la référence de Gérin à l'humour à faible résolution privilégié par ces deux avant-gardes suscite un parallèle avec le « rire moderne<sup>407</sup> », dont l'effet « subversif<sup>408</sup> » découle d'un humour à faible résolution.

Une méthode d'analyse orientée vers les incongruités est profitable à l'interprétation de l'idiotie en art, puisque cette dernière est en soi liée à l'inadéquation. L'identification par le récepteur de figures de la singularité procède par la perception immédiate de comportements non-conformes à des normes dominantes dans des contextes spécifiques<sup>409</sup>, c'est-à-dire par la reconnaissance d'incongruités. En ce qui a trait à la performance de comportements idiots par les artistes, le récepteur fait face à une incongruité additionnelle à déchiffrer : la position narrative et identitaire incertaine de l'émetteur. L'ambivalence de cette position est liée à la combinaison des deux pôles de Klein, le défoulement et l'ironie<sup>410</sup>. Ce dédoublement intrigue en ce que les moments d'ironie indiquent que l'émetteur est informé des comportements attendus et que sa performance d'une marginalité rhétorique<sup>411</sup> relève du choix, bien que ce choix risque de ne pas être perçu comme tel par l'ensemble de l'auditoire. Dans le cas de l'analyse de la vidéo *Actions in Action* de ce dernier chapitre, c'est précisément cette incongruité « double<sup>412</sup> » qui se place au centre de l'investigation, d'où l'intérêt de recourir à une méthode d'analyse considérant les mécanismes visuels

<sup>405</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 69.

<sup>406</sup> Annie Gérin, *op. cit.*, p.168. Traduction libre.

<sup>407</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 15.

<sup>408</sup> *Loc. cit.*

<sup>409</sup> Cette perception immédiate peut se penser en termes de conscience énonciatrice. Voir section 1.2.2.

<sup>410</sup> Pour une explication des deux pôles identifiés par Yves Klein, voir section 2.2.3.

<sup>411</sup> Voir section 2.3.2.

<sup>412</sup> L'incongruité est double car elle se manifeste tant dans les figures représentées dans le récit que dans la position narrative des auteurs qui performant une idiotie entrecoupée de ruptures.

qui communiquent ces inconvenances. En suivant cette méthode, nous avons élaboré l'analyse à partir d'une première étape consacrée aux observations strictement factuelles, sur laquelle se sont superposées ensuite des couches d'interprétation de plus en plus approfondies<sup>413</sup>. Cette démarche a permis d'élargir nos observations en considérant certains détails qui, bien que jugés initialement peu significatifs, ont contribué à nuancer l'interprétation. Signalons toutefois que les premières étapes, cruciales pour relever les caractéristiques de la vidéo, ont généré une quantité exhaustive d'informations qui, pour alléger la lecture du chapitre, sont élaguées et reléguées aux tableaux présentés dans les annexes A, B, C, D et E. Ainsi, la suivante analyse s'amorce avec une brève présentation d'*Actions in Action*, suivie directement par l'examen des principales incongruités relevées.

### 3.1.2 Résumé descriptif de la vidéo *Actions in Action*

D'une durée de 11 minutes<sup>414</sup>, *Actions in Action* (1997) est une vidéo états-unienne, en couleur avec son et dialogues en version originale américaine. Elle est réalisée et produite par « l'entité collaborative »<sup>415</sup> HalfLifers, un duo formé d'Anthony Discenza (né en 1968) et Torsten Z. Burns (né en 1968) vivant respectivement à Oakland (Californie) et Holyoke (Massachusetts). Première de la série *Action*<sup>416</sup>, cette œuvre a été diffusée dans divers festivals et projections<sup>417</sup> et est consultable en

<sup>413</sup> Pour les dix niveaux d'analyse proposés par cette méthode, voir Annie Gérin, *op. cit.*, p. 170-173.

<sup>414</sup> Selon le répertoire en ligne de Video Data Bank, la durée de la vidéo serait de 10 min. 30 s. Nous nous fions cependant à la version de 11 minutes disponible sur le compte Vimeo de Torsten Z. Burns, qui inclut un générique de fin de 30 secondes. Voir Video Data Bank, « HalfLifers: Action Series », *Video Data Bank*, En ligne, Chicago (Illinois), School of the Art Institute of Chicago, <<http://www.vdb.org/titles/HalfLifers-action-series>>. Consulté le 26 juin 2015.

<sup>415</sup> HalfLifers, « HalfLifers: Holyoke/Oakland », *op. cit.* Traduction libre.

<sup>416</sup> La série *Action* comprend *Actions in Action* (1997) et *Control Corridor* (1997). Voir Video Data Bank, « HalfLifers : Action series », adresse URL : <http://www.vdb.org/titles/HalfLifers-action-series>

<sup>417</sup> Lors d'un échange par courriel, Discenza a confirmé qu'à sa connaissance, *Actions in Action* n'a jamais été présentée dans un contexte muséal ou une exposition, mais bien dans des projections.

ligne<sup>418</sup>. La vidéo présente Jim (Torsten Z. Burns) et Joe (Anthony Discenza), deux hommes blancs âgés d'une trentaine d'années, qui accomplissent avec zèle un enchaînement d'« actions en action », tel que l'indique le titre. Ces actions consistent en des applications inusuelles d'objets, souvent des aliments<sup>419</sup>, et visent à permettre aux protagonistes de recouvrer leurs facultés mentales et physiques, grâce auxquelles ils pourront se rappeler de la nature de leur mission. Le synopsis insiste d'ailleurs sur la mobilité des fonctions attribuées aux objets et sur l'héroïsme des actions :

[*Actions in Action*] plonge dans un monde de héros frénétiques coincés dans une crise continue de la dissolution et la réification. Un cadre domestique ordinaire est remanié en paysage psychoactif dans lequel la notion de fonction devient situationnelle et fluide. C'est seulement grâce à l'application stratégique des « dispositifs » organiques et inorganiques que cette zone peut être naviguée avec succès et la mission réussie<sup>420</sup>.

La vidéo s'ouvre sur le décor d'un terrain vague : Jim et Joe y effectuent quelques exercices de réchauffement (fig. 2) et s'accrochent ensuite à des poignées reliées à des cordes, au moyen desquelles ils sont remorqués à plat ventre sur le sol par un véhicule hors champ (fig. 3). Dans la scène suivante, ils se retrouvent dans une cuisine résidentielle américaine où ils effectuent des expérimentations avec des aliments<sup>421</sup>. La plupart de ces expérimentations sont composées de quatre phases se suivant généralement ainsi : *préparation*<sup>422</sup>, *action*<sup>423</sup>, *vérification*<sup>424</sup> et *réitération ou*

<sup>418</sup> Voir HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], « Actions in Action (HalfLifers) » [vidéo, son et couleurs], in *Torsten Zenas Burns*, Vimeo, En ligne, <<https://vimeo.com/14303620>>. Consulté le 14 décembre 2015.

<sup>419</sup> Pour le détail des objets utilisés dans les actions, voir annexe E.

<sup>420</sup> Video Data Bank, « Video Product, Actions in Action », *Video Data Bank*, En ligne, Chicago (Illinois), School of the Art Institute of Chicago, <<http://www.vdb.org/titles/actions-action>>. Consulté le 2 juillet 2015. Traduction libre.

<sup>421</sup> Pour le détail des aliments utilisés dans la cuisine, voir annexe E.

<sup>422</sup> L'étape de *préparation* physique et morale peut inclure, sans s'y limiter : la mise en place des ressources matérielles, la vérification de la position du corps du partenaire et de sa disposition, des objections retardant l'action, des recommandations ou encouragements.

<sup>423</sup> Durant la phase d'*action*, Jim et/ou Joe applique(nt) un produit (souvent comestible) sur une partie du corps de leur partenaire (visage, poitrine, mains) ou sur le leur. Voir annexe C.

<sup>424</sup> Durant la phase de *vérification*, ils examinent l'efficacité thérapeutique de l'opération par des questions comme « Sens-tu quelque chose ? Est-ce que ceci fonctionne ? ». Voir annexe C.

*redirection*<sup>425</sup>. La répétition de ces phases à travers les diverses expérimentations infructueuses renvoie une image d'inefficacité, exaltant le climat de panique jusqu'à ce que, dans leurs derniers instants dans la cuisine, les protagonistes répètent calmement la formule « Entrer en mode de stase » (fig. 4). Puis, sortant par la porte d'une toilette chimique, ils réapparaissent dans le décor du début (fig. 5). Ils courent vers les deux poignées reliées à des cordes, les saisissent et se font remorquer à plat ventre, clôturant la vidéo par une action de déplacement rappelant celle de l'ouverture.

### 3.1.3 Analyse des incongruités dans *Actions in Action*

L'analyse des incongruités vise à relever les contradictions entre les motifs et les attentes du spectateur, ou encore entre deux ou plusieurs éléments juxtaposés, qu'il s'agisse de « motifs, récits visuels, thèmes, sources, styles, couleurs, échelles, etc.<sup>426</sup> ». L'examen des incongruités dans *Actions in Action* permet de mettre en relief comment la performance de l'idiotie s'y manifeste concrètement. Nous exposerons six des principales incongruités<sup>427</sup>, retenues pour leur représentativité de la performance de l'idiotie et de l'œuvre : les figures paradoxales des personnages, l'esthétique de l'amateurisme dans un contexte de diffusion d'élite, la juxtaposition des états contraires d'aliénation et de liberté, l'indéfinition d'éléments descriptifs du récit et le sentiment d'urgence manifesté par les protagonistes, le rapport d'hypermédiateté combiné au genre de la science-fiction, le contraste entre une volonté d'accélération et l'utilisation d'équipement audiovisuel bas de gamme.

<sup>425</sup> La dernière étape annonce le retour à une préparation, soit par la *réitération* ou la *redirection* : n'étant pas pleinement satisfait des effets obtenus, ils choisissent soit de réitérer la même action, soit de la reprendre en la modifiant, ou encore de se tourner vers une nouvelle action. Voir annexe C.

<sup>426</sup> Annie Gérin, *op. cit.*, p. 168. Traduction libre.

<sup>427</sup> Quelques incongruités additionnelles sont cependant discutées à des étapes ultérieures de l'analyse.

### Figures paradoxales et réflexives : enfant-adulte, fou, idiot, *trickster*

Une première incongruité résulte de la représentation paradoxale de Jim et Joe, où se confluent des catégories établies en contraires. Les personnages renvoient ainsi à des figures liminaires, réflexives et contigües tels l'enfant-adulte, le fou, l'idiot et le *trickster*. En premier lieu, l'ambivalence présentée par les personnages se manifeste à travers la fusion de deux phases antagoniques du développement : la juvénilité et la maturité. Jim et Joe apparaissent comme des adultes se comportant comme des enfants<sup>428</sup>. Leur voix aigüe<sup>429</sup> ainsi que la nature ludique et récréative de leurs actions surprend les attentes du spectateurs et participe à consolider cette figure de la dualité. Comme l'observe le critique Jim Supanick, le caractère improvisé des performances du duo et leurs univers imaginaires rappellent les jeux de l'enfance<sup>430</sup>. En recourant à une méthode essai-erreur pour leur résolution de problèmes, en combinant des éléments disparates de la culture populaire états-unienne et en transposant les fonctions d'objets merveilleux sur des accessoires issus de contextes ordinaires<sup>431</sup>, les associations singulières sont favorisées, créant des compositions grotesques<sup>432</sup>. Outre cette démarche ludique, leurs comportements contraires à la bienséance, tels le jeu avec la nourriture et la souillure d'une aire domestique et du corps (fig. 6), évoquent l'irrespect de ces règles durant les premières années de vie<sup>433</sup>.

En second lieu, les inconvenances des protagonistes permettent de les envisager en tant que personnages liminaires. Plus particulièrement, certains aspects de leur caractérisation les rattachent à l'iconographie de figures de la singularité tels le fou ou l'idiot, dans la tradition de représentation visuelle occidentale depuis la Renaissance.

<sup>428</sup> Cet archétype est notamment récurrent dans le cinéma burlesque, un genre auquel *Actions in Action* est affilié, comme nous le verrons à la section 3.2.3.

<sup>429</sup> L'élévation de la tonalité des sons en postproduction élève également celle des timbres de voix.

<sup>430</sup> Jim Supanick, *op. cit.*

<sup>431</sup> Pour une description des transferts de fonction dans la vidéo, voir annexe E.

<sup>432</sup> Les loisirs industriels privilégient d'ailleurs ce type d'association, tel que vu à la section 2.3.1.

<sup>433</sup> Plus globalement, ces inconvenances évoquent celles de tout individu dont la maîtrise des normes et conventions du groupe qu'il fréquente est restreinte ou inachevée.



Par exemple, leurs bouches, surtout celle de Jim, sont maintenues entrouvertes ou carrément béantes à plusieurs moments de la vidéo<sup>434</sup>. De même, les nombreux déplacements de Jim et Joe, qui s'assoient et se couchent à divers endroits de la cuisine, rappellent une certaine tradition de disposition scénique, notamment observable dans l'*Excision de la pierre de folie* (vers 1557) d'après Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569)<sup>435</sup> (fig. 7) : les positions variées des corps des fous et leur occupation de l'espace créent l'impression d'un désordre envahissant. Rappelons que le corps au sol est perçu comme maladroit ou incongru. Particulièrement lorsqu'il s'y retrouve en raison d'une chute, il se lit comme une image risible, un comportement idiot. Selon Charles Baudelaire, le rire causé par la vue de la chute accidentelle d'autrui révélerait un sentiment inconscient de supériorité chez le témoin, un jugement comparatif par lequel il s'enorgueillit : « Ce n'est pas *moi* qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu [...] »<sup>436</sup>. » Pour Henri Bergson, la conjoncture d'« un homme qui cour[t] dans la rue, trébuche et tombe<sup>437</sup> » ne serait pas jugée risible « si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir<sup>438</sup> ». On peut alors penser qu'une iconographie moderne/postmoderne de l'idiot, une performance de l'idiotie volontaire procédant par une identification au *trickster*, est évoquée par le rapport au sol instauré par Jim et Joe dans les quelques secondes suivant leur première apparition : de leur propre chef, ils inclinent leur corps et le disposent face contre terre pour être remorqués par un véhicule. Ainsi, la figure

<sup>434</sup> Cette caractéristique est attribuable aux iconographies du fou, puis de l'idiot, tel qu'en témoignent la bouche entrouverte du patient dans l'*Extraction de la pierre de folie* (vers 1490) de Jérôme Bosch, ou encore celle dessinée par Léveillé au « garçon de 20 ans » représentant l'« idiotie », dans un ouvrage du psychiatre Bénédict A. Morel. Voir Jérôme Bosch (1450-1516), *Extraction de la pierre de folie*, huile sur bois, vers 1490 ; voir Léveillé (19<sup>e</sup> siècle, dates de naissance et mort inconnues), « Types d'idiotie endémiques », lithographie, in Bénédict Augustin Morel, 1857, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J. B. Baillières ; voir figure 1.

<sup>435</sup> Pieter Bruegel l'Ancien (d'après) (1525-1569), *Excision de la pierre de folie* (copie ancienne d'une œuvre disparue), huile sur bois, vers 1557, 77 cm x 107 cm.

<sup>436</sup> Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 191. Italiques de l'auteur.

<sup>437</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 9.

<sup>438</sup> *Loc. cit.*

de l'idiot proposée par cette acrobatie singulière, qui imite la pratique du ski nautique, peut être considérée révélatrice de l'expression d'identités masculines par l'identification à la figure de l'idiot au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, telles que dans le long métrage *Idioterne*<sup>439</sup> ou dans la série *Jackass*<sup>440</sup>.

### Esthétique de l'amateurisme et contexte de présentation

Aux comportements des protagonistes s'ajoutent les inconvenances performées à la réalisation de la vidéo. Diverses caractéristiques mettent en œuvre une esthétique de l'amateurisme qui semble incongrue dans le contexte d'une pratique professionnelle : l'utilisation de matériel technologique bas de gamme<sup>441</sup>, l'apparence improvisée de la captation<sup>442</sup> et les enchainements abrupts entre les séquences<sup>443</sup>. Cette démarche est cohérente avec la signature habituelle du duo, qui « évite les "standards de diffusion télévisuelle" en faveur d'une technologie amatrice d'entrée de gamme<sup>444</sup> » et « cultiv[e] un véritable jardin d'attributs négatifs de la vidéo : manipulations de caméra tremblotantes, verts sulfureux, rouges débordants, traînées fantomatiques,

<sup>439</sup> Cette acrobatie s'apparente aux pitreries performées par des personnages de *Idioterne* : Stoffer s'étendant à plat ventre contre le capot d'une voiture en se cramponnant aux essuie-glaces et en laissant traîner ses pieds au sol tandis que le véhicule recule abruptement, ou encore Jeppe, en position assise, glissant maladroitement en skis de fond le long d'une colline, par une journée estivale.

<sup>440</sup> Un rapprochement entre les épreuves performées par les cascadeurs masculins dans *Jackass* et celles du projet HalfLifers a d'ailleurs été effectué par Grady Hendrix. Voir Grady Hendrix, *op. cit.*

<sup>441</sup> La grande profondeur de champ des images, le bruit [*noise*], la faible définition ainsi que les contrastes élevés révèlent l'utilisation d'un support vidéo analogique de faible qualité, soit une caméra bon marché munie d'un petit capteur. Les changements abrupts de luminosité durant les *plans intérieurs* révèlent une exposition en mode automatique, une fonction généralement reléguée aux enregistrements amateurs. Malgré l'effet de réalisme associé au médium vidéographique, les couleurs saturées de l'image, plus particulièrement dans les *plans extérieurs*, s'éloignent de celles du réel.

<sup>442</sup> La posture du caméraman, dont l'ombre s'introduit parfois dans le cadre, révèle un enregistrement par caméra à l'épaule. Les mouvements saccadés de la caméra indiquent l'absence d'accessoires (trépied, *dolly*, *steady-cam*, etc.) qui adouciraient ses mouvements, lesquels paraissent d'ailleurs plus improvisés que chorégraphiés. Les variations de niveaux de son semblent résulter d'un enregistrement par microphone intégré à la caméra (une technique écartée des tournages professionnels).

<sup>443</sup> Les séquences sautent abruptement d'une réalité à l'autre, sans transitions (fondus, noirs, etc.).

<sup>444</sup> Jim Supanick, *op. cit.* Traduction libre.

anomalies de lecture du signal [*glitches*] [...]»<sup>445</sup>. » L'allure brute des images et du son d'*Actions in Action* va à l'encontre des attentes générées par les productions destinées à une diffusion massive. Bien qu'ancrée dans la tradition de contreculture de l'art vidéo, cette opposition s'inscrit en marge des courants dominants et, en ce sens, constitue une incongruité majeure de l'œuvre. D'ailleurs, certains aspects audiovisuels de la vidéo suggèrent son affiliation à des contre-cultures : l'enregistrement de basse qualité rappelle l'esthétique lo-fi<sup>446</sup>, l'économie de moyens et les utilisations inventives d'objets du quotidien créent un look artisanal évoquant le mouvement *Do it yourself (DIY)*<sup>447</sup>. L'esthétique de l'amateurisme est également renforcée par l'utilisation d'aliments pour la plupart transformés industriellement<sup>448</sup>, chargés de la connotation de produits « bas de gamme » et établis, au cours des dernières décennies, en opposition avec les diètes saines et la fine cuisine<sup>449</sup>.

### États d'aliénation et de liberté

Une troisième incongruité résulte de la juxtaposition de deux états opposés dans la vidéo : liberté et aliénation. En effet, la liberté instiguée par la double performance de l'idiotie, observable à la fois dans les comportements des protagonistes et dans la

<sup>445</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>446</sup> La dénomination « esthétique lo-fi » désigne un style d'enregistrement musical, mais peut aussi s'étendre à l'enregistrement audiovisuel. Les tenants de cette esthétique privilégient un enregistrement de piètre qualité, considérant que « la transparence est impossible, quel que soit l'avancement technologique. » Voir Joshua Glasgow, « Hi-Fi Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, no 2, 2007, p. 163. Traduction libre.

<sup>447</sup> L'expression « *Do it yourself* » renvoie à une contreculture qui émerge en Amérique du Nord dans les années 1950 en réponse aux rapides développements technologiques. Elle encourage une « prise de pouvoir sur et par ses propres moyens ». Voir Nathalie Bachand, « *Do it yourself (DIY)*: Entretien avec Alexandre Castonguay », *Inter : art actuel*, no 109, 2011, p. 30.

<sup>448</sup> Parmi les aliments utilisés comptent majoritairement des produits industriels, comme par exemple des contenants individuels de pouding, de la sauce *Ketchup* et des tranches de fromage orange emballées individuellement. Voir annexe E.

<sup>449</sup> La pratique de ces nouveaux codes gastronomiques est devenue un signe distinctif de capital culturel dans la société états-unienne à partir de la fin des années 1970. Voir Judith Goode, « Food », in *Encyclopedia of Contemporary American Culture*, sous la dir. de Gary W. McDonogh, Robert Gregg et Cindy H. Wong, Londres/New York, Routledge, 2000, p. 280.

réalisation de la vidéo<sup>450</sup>, contraste avec l'aliénation des personnages et leurs incapacités physiques décrites dans le récit. Tandis que Jim et Joe traversent des états d'anxiété, de désorientation et souffrent de pertes de mémoire, de troubles de mobilité, les nombreuses inconvenances dans la mise en scène des situations en désamorcent le potentiel sérieux. À l'abandon et la complaisance dans la bêtise par la performance de comportements inconvenants s'entremêlent des signes de détachement et de distance intellectuelle, notamment à travers quelques décrochages<sup>451</sup>. Cette union a pour effet d'inviter à un défoulement par procuration, comparable au sentiment de liberté généré par les rituels d'inversion de statut<sup>452</sup>, tout en appelant à la distance intellectuelle de l'ironie.

#### Indéfinition des informations du récit et urgence des protagonistes

Une autre incongruité est générée par l'apparente contradiction entre deux aspects du récit : l'urgence désespérée avec laquelle les protagonistes se démènent pour réussir leur mission et l'indéfinition des circonstances entourant celle-ci. Plusieurs aspects narratifs, soit la quête, les actions, les lieux, le temps et les accessoires, restent irrésolus, notamment par manque d'informations descriptives. D'abord, Jim et Joe ont oublié la nature de leur mission et le lieu où ils sont sensés aller : la quête des protagonistes s'en trouve restreinte à l'objectif préalable de rétablir leurs capacités afin de se rappeler de leur mission et destination, renvoyant plus à des questions existentielles universelles qu'à des situations spécifiques. Ensuite, si cette quête de

---

<sup>450</sup> Une lecture analogue peut relier les inconvenances comportementales des protagonistes, qui les apparentent à des figures liminaires, une lecture analogue peut relier les inconvenances caractérisant la réalisation de la vidéo (par la figure de l'artiste-amateur) au statut de liminalité des créateurs.

<sup>451</sup> Si les personnages n'explicitent pas une conscience du potentiel transgressif de leurs gestes, les acteurs révèlent leur distance par rapport à ceux-ci lors de quelques décrochages (rires).

<sup>452</sup> Turner attribue aux rituels d'inversion de statut une fonction cathartique. Voir section 2.1.3.

guérison est explicitée dans les dialogues<sup>453</sup>, l'énonciation des bénéfices recherchés demeure cependant évasivement communiquée<sup>454</sup>. Ils mentionnent néanmoins à quelques reprises trois aptitudes qu'ils souhaitent recouvrer au moyen des actions qu'ils performant : la motricité<sup>455</sup>, la pensée<sup>456</sup> et la mémoire<sup>457</sup>. Puis, malgré ces allusions répétées à l'objectif de retrouver leurs facultés physiques et mentales, la nature de leur « mission » reste évasive, notamment parce que certaines informations dispersées au cours des scènes sont abandonnées et demeurent irrésolues<sup>458</sup>. À cela s'ajoute la structure du montage, dont l'alternance entre séquences au rythme de défilement rapide et d'autres moins rapides<sup>459</sup>, crible le récit d'ellipses portant atteinte à sa cohérence globale. Les espaces restent également indéfinis : bien que les deux seuls décors de la vidéo, c'est-à-dire le terrain vague et la cuisine résidentielle, soient facilement reconnaissables, les usages répétés d'adverbes de lieu variable comme

<sup>453</sup> Le terme « guérison » est répété dans les dialogues, confirmant que les protagonistes espèrent bénéficier, grâce aux actions, d'une restauration de leurs moyens : « Ceci me guérit vraiment ! », « Ceci va fonctionner, c'est en train de me guérir ! ». Voir annexe C.

<sup>454</sup> Peu de détails sont explicités sur les méthodes de guérison des protagonistes ou sur les troubles dont ils sont affectés. En témoignent leurs répliques truffées de pronoms indéterminés, qui désignent un sujet sans le préciser : « Essaie *ceci* ! », « Essaie-*le* encore ! », « *Ça, ça* va le faire ! ». Voir *loc. cit.*

<sup>455</sup> Les informations relatives à leur mobilité sont parfois transmises par un échange de questions ou d'autoanalyses rappelant le rapport entre médecin et patient, comme par exemple quand Joe s'enquiert « Peux-tu bouger ? » et que Jim lui répond « Je suis en train de bouger ! ». Voir *loc. cit.*

<sup>456</sup> Les informations référant à la faculté de penser se manifestent sous forme de quête : « Ah ! Je dois penser. J'ai besoin de produits à base de viandes pour penser. » ; ou sous forme de bienfaits suivant une action : « Maintenant, je peux penser de nouveau ! ». Voir *loc. cit.*

<sup>457</sup> Ils manifestent leur désir de retrouver leur mémoire par des allusions à l'oubli de leur destination et mission, telles que : « Un peu de ce fluide de mémoire et ensuite nous pourrions être en mesure de retracer où je dois aller. » ou « [J]e perds ma mémoire. Je ne me souviens pas où je suis censé être... ». Voir *loc. cit.*

<sup>458</sup> Quelques informations sont divulguées sur la mission, mais demeurent décousues. Par exemple, une nouvelle quête semble proposée lorsque Jim annonce qu'il n'est pas le vrai Jim mais bien un « *doppelgänger* » et qu'il ajoute que l'authentique Jim lui a demandé de « ne [pas] l'abandonne[r] [...] dans l'espace », mais de le retrouver. Les séquences ultérieures ne donnent cependant pas suite à cette quête et présentent plutôt des références plus générales à l'urgence d'agir et de quitter les lieux : « Il n'y a plus beaucoup de temps. » ou « Nous devons sortir d'ici ! ». Le flou persiste même après que Joe annonce qu'il se souvient enfin de leur mission, car il n'en énoncera jamais la nature. Voir *loc. cit.*

<sup>459</sup> La structure de la section du milieu de la vidéo (plans intérieurs), alterne entre des séquences dont la vitesse de défilement des images et du son est élevée et d'autres, plus courtes, où elle est extrêmement élevée. Cette alternance entraîne la succession de deux niveaux d'intelligibilité des dialogues et actions : assez bon et nul. Les péripéties sont alors entrecoupées de plans au rythme de défilement si rapide qu'il se crée des ellipses compromettant la continuité du récit. Voir annexe A.



« ici » ne communiquent pas la signification précise de ces espaces dans le récit. Aussi, le degré de proximité allant de moyen à proche présente le contexte de façon morcelée, de sorte que le décor est plus difficile à préciser. En effet, les deux hommes sont surtout cadrés de la tête à la ceinture ou à la poitrine, occupant ainsi une grande partie de l'image, lorsque que ce n'est pas uniquement certaines parties de leur corps, le plus souvent leur bras, mains, visage ou torse, qui se retrouvent isolés dans l'image<sup>460</sup>, concentrant l'attention vers les actions. Pareillement, les indications temporelles restent nébuleuses, tel qu'exemplifié notamment par Joe, alors qu'il décrète que le temps presse sans pour autant le quantifier<sup>461</sup>. L'urgence des personnages paraît d'autant plus injustifiée qu'aucun indicateur de danger n'est perceptible à l'écran : « aucun prédateur, [...] pas un seul bâton de dynamite<sup>462</sup> ». Ainsi, bien qu'appuyée par le rythme rapide de défilement des images et par les mouvements nerveux résultant d'un tournage avec caméra à l'épaule, l'urgence des protagonistes paraît absurde, faute d'informations contextuelles insuffisantes ou imprécises. Cette indétermination empêche le récepteur de compatir avec ce que vivent les personnages, car il ne peut mesurer la gravité de la situation et l'inscrire dans une logique. Par conséquent, le zèle des protagonistes reste difficilement justifiable, ce qui invite le récepteur à traiter leurs actions avec détachement. D'ailleurs, leur gestuelle burlesque et exhubérante, accompagnée de voix aigües, crée une représentation caricaturale appuyant cette mise à distance comique et en invitant le récepteur à un sentiment de supériorité. De même, la réduction de la complexité

---

<sup>460</sup> Durant les séquences qui se déroulent dans la cuisine, il n'y a pas de plans descriptifs. La caméra maintient plutôt des distances équivalentes aux plans de type narratif ou psychologique, généralement utilisés respectivement pour les actions ou les dialogues et pour révéler l'intériorité d'un personnage. Pour une échelle d'éloignement des plans, voir Henri-Paul Chevrier, « Le découpage de l'espace », *Le langage du cinéma narratif*, Montréal, Cinéma Les 400 coups, 2001, p. 41.

<sup>461</sup> Même cette information reste floue, car elle est ensuite contestée par Jim, sans qu'ils n'arrivent à s'accorder sur l'une ou l'autre de ces perceptions du temps.

<sup>462</sup> Jim Supanick, *op. cit.* Traduction libre.

des personnages au profit de leur mécanisation<sup>463</sup>, les rapproche également du « type<sup>464</sup> » au sens entendu par le philosophe Henri Gouhier<sup>465</sup>. En ce sens, nous pouvons voir en la popularité aux Etats-Unis de leur nom respectif, soit « Jim » et « Joe », comme une désignation des personnages participant à cet effet de typification par leur « déshumanis[ation,] [...] [en les] affubl[ant] [...] d'un nom qui affiche [leur] [...] travers dominant<sup>466</sup> », qui serait ici leur américanité<sup>467</sup>. De plus, certaines autres incongruités de l'œuvre, notamment la représentation de personnages liminaires ainsi que le style de représentation visuel de l'œuvre<sup>468</sup>, renforcent cet effet de mise à distance<sup>469</sup> en prévenant le récepteur d'adopter une réponse empathique face aux péripéties du récit ainsi que de plonger dans une expérience immersive de l'œuvre en

<sup>463</sup> Le manque d'informations à leur sujet, la rapidité de leur mouvement et de leur parole et la suite d'échecs répétés contribue à l'impression d'une « mécanique plaquée sur du vivant » pour reprendre les mots de Bergson dans sa thèse sur le comique. Voir Henri Bergson, *op. cit.*

<sup>464</sup> La thèse de Bergson s'inscrit dans la logique des théories de la supériorité, ce qui amène à penser que les personnages « type », réduits à quelques traits, jouent un rôle essentiel dans cette mécanique en ce que le récepteur les perçoit comme inférieurs puisque moins complexes que sa propre personne. Voir *loc. cit.*

<sup>465</sup> Duval et Martinez soutiennent que les traits simplifiés du personnage satirique, « vidé de sa substance, réifié et mécanisé », le rapprochent du « type » tel que pensé par Henri Gouhier. Voir Sophie Duval et Marc Martinez, « Le mode satirique. 2.2 La spécificité du discours satirique », *La satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 194.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>467</sup> « Jim » et « Joe » sont respectivement des diminutifs de, James et Joseph, deux prénoms masculins figurant parmi les dix plus populaires aux Etats-Unis pour les bébé nés entre 1915 et 2014. L'association de ces deux diminutifs aux sonorités similaires (monosyllabiques et commençant par la même lettre) crée un rapprochement ludique, présentant les protagonistes comme un duo de déclinaisons du type américain. Cette typification a l'effet d'accentuer le caractère fictif des personnages, bien qu'elle l'ancre aussi dans une réalité. Pour le classement des prénoms américains, voir Social Security Administration, « Top Names Over the Last 100 Years », *Official Social Security Web Site*, En ligne, États-Unis, <<https://www.ssa.gov/oact/babynames/decades/century.html>>. Consulté le 20 octobre 2015.

<sup>468</sup> Cet aspect sera pensé en termes de « hypermédiaté » lors de l'analyse de la prochaine incongruité.

<sup>469</sup> En contrepartie, il est à noter que certains éléments amènent une ambivalence entre distanciation et réalisme. Par exemple, le fait que Discenza et Torsten improvisent en s'adressant l'un à l'autre tout en ignorant la caméra appuie un certain réalisme de la représentation, en ce que les interprètes ne brisent pas le 4<sup>e</sup> mur, ce qui contribue à créer par moments une mise à distance en basculant vers l'aspect repoussant, plutôt que comique, des figures paradoxales qu'ils incarnent. Cet aspect de leur performance a été remarqué par Jim Supanick, qui observe que contrairement à leur prédécesseurs en vidéo-performance, notamment « Vito Acconci, John Baldessari et Martha Rosler », Discenza et Burns n'adressent pas un regard direct au regardant, ils se renvoient plutôt la balle l'un à l'autre, comme au cinéma. Un regard direct vers la caméra aurait peut-être souligné le spectacle de la représentation, renforçant la complicité avec le regardant et le caractère comique de leurs personnages grotesques.

croyant momentanément au réalisme de la représentation<sup>470</sup>. Ces procédés de recul, qui incitent le récepteur à adopter un rapport de détachement, de supériorité ou d'altérité face aux personnages et à leurs actions, peuvent être pensés en termes de « distanciation », selon la théorie de Bertolt Brecht, en ce qu'il s'agit d'une « reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger<sup>471</sup> ».

### Science-fiction et hypermédiation

Une autre incongruité découle de l'exposition d'un récit empruntant au genre de la science-fiction au moyen d'un style de représentation mettant en évidence le caractère médiatisé de l'œuvre. En effet, *Actions in Action* présente plusieurs références à la science-fiction : éléments merveilleux s'intégrant à des repères ordinaires<sup>472</sup>, motifs<sup>473</sup> et archétypes<sup>474</sup> associés à l'articulation du récit dans le genre, esthétique visuelle

<sup>470</sup> Ce rapport est d'ailleurs cohérent avec la démarche du projet HalfLifers, qui déclare son intérêt pour « l'humour et les stratégies pour briser le quatrième mur ». Voir Georges Pfau, *op. cit.* Traduction libre.

<sup>471</sup> Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p. 57.

<sup>472</sup> L'attribution de fonctions surnaturelles à des aliments et accessoires quotidiens peut se penser en termes de « réalisme magique », qui renvoie à des éléments merveilleux insérés dans des contextes communs, générant ainsi un effet d'étrangeté. Voir Jacques Goimard, « SCIENCE-FICTION », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/science-fiction/>>. Consulté le 14 octobre 2014.

<sup>473</sup> Des motifs associés au genre s'observent dans la mise en garde contre le danger « d'interrompre l'énergie », la référence au mythe du *doppelgänger*, le thème de la mémoire perdue, la formule « entrer en mode de stase », l'Homme dans l'espace galactique (le « vrai » Jim s'y serait perdu), et les rappels du devoir d'accomplir une mission. En effet, ces éléments font écho à ceux associés avec ce genre : « la technologie avancée, la robotique, l'exploration de l'espace ou du voyage dans le temps. » Voir Keith M. Johnston, *Science-fiction Films: A Critical Introduction*, Oxford/New York, Berg Publishers, 2011, p. 7. Traduction libre.

<sup>474</sup> Les caractérisations de Jim et de Joe suggèrent une parenté avec la figure du scientifique, un archétype majeur de la science-fiction. Leurs combinaisons, bottes, gants de vaisselle et lunettes de protection rappellent des uniformes de protection nucléaire et la cuisine où ils manipulent aliments et liquides évoque un laboratoire où peuvent se conduire des expériences tout aussi salissantes.

rappelant celle des films de science-fiction des années 1950<sup>475</sup>. Les utilisations insolites de produits alimentaires créent un univers au fonctionnement divergeant du nôtre, satisfaisant ainsi l'exigence à laquelle se soumet toute œuvre de science-fiction, soit celle d'introduire un « *novum*<sup>476</sup> », c'est-à-dire une représentation innovatrice d'un monde distinct de celui qui nous entoure. Toutefois, l'univers de la vidéo ne satisfait pas l'intention de plausibilité qui, tel que l'affirme Istvan Csicsery-Ronay, caractérise le *novum* de la science-fiction :

Les nouvelles expériences imaginaires de la science-fiction [...] sont faites pour ne pas sembler impossibles, et conséquemment se rapprocher davantage de l'expérience sensible que les envolées de l'imagination, et plus acceptées par l'imagination rationnelle<sup>477</sup>.

De même, l'économie de moyens de la vidéo, secondée par une esthétique de l'amateurisme (montage abrupt, saturation des couleurs, apparitions de l'ombre du caméraman à l'image, etc.), créent une rupture qui prévient le récepteur de croire au réalisme de la représentation. Ce faisant, la vidéo s'inscrit dans un rapport d'*hypermédiateté*<sup>478</sup>, l'une des deux formes de *remédiation*<sup>479</sup> (l'autre étant

<sup>475</sup> Les contrastes élevés des couleurs, qui confèrent un aspect surnaturel aux scènes des *plans extérieurs*, rappellent les effets d'étrangeté produits par les altérations de l'image dans les films de science-fiction des années de la Guerre Froide. Même si le noir et blanc est plus caractéristique des films de cette période, il y eût quelques films de science-fiction en couleur, grâce au procédé de coloration *Cinecolor* notamment utilisé pour *Destination Moon* (1950) et *Flight to Mars* (1951). L'effet créé par les couleurs surréalistes des plans extérieurs de *Actions in Action* évoque celui obtenu par le processus de coloration *Cinecolor*. De plus, cet effet ajoute une difficulté de définition aux plans extérieurs qui se déroulent dans un terrain vague terreux. De ce fait, l'endroit suggère un décor de science-fiction : un non-lieu ou peut-être le sol d'une planète étrangère. Enfin, la typographie utilisée pour les titres connote le style de celles de films cultes comme *The Day the Earth Stood Still* (1951) ou *Forbidden Planet* (1956).

<sup>476</sup> Le concept de « *novum* », originellement théorisé par Darko Survin, s'est depuis imposé dans les théories sur le genre de la science-fiction. Voir Darko Survin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979, 336 p.

<sup>477</sup> Istvan Csicsery-Ronay Jr., *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2008, p. 147. Traduction libre.

<sup>478</sup> Dans leur « Glossaire », Bolter et Grusin définissent « [*l'*]hypermédiateté » comme un « style de représentation dont l'objectif est de rappeler le médium au regardant. » Voir Jay D. Bolter et Richard Grusin, « Glossary », *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge. Londres, MIT Press, 1999, p. 273. Traduction libre.

<sup>479</sup> Empruntant le terme de « remédiation » à Paul Levinson, Bolter et Grusin « définiss[ent] le terme différemment, en l'utilisant pour désigner la logique formelle par laquelle les nouveaux media remodelent des formes antérieures de média ». Voir *ibid.*, p. 274. Traduction libre.



l'*immédiateté*<sup>480</sup>) décrites par les théoriciens des nouveaux média Jay D. Bolter et Richard Grusin. L'œuvre instaure ainsi un style de représentation inhabituel pour le genre cinématographique de la science-fiction. En effet, en multipliant les ruptures, la vidéo semble échapper aux deux types d'explications qui sont habituellement utilisées par les auteurs de science-fiction pour valider leur démarche : soit le camp des théories cognitives et celui des théories de l'émerveillement.<sup>481</sup> D'un côté, la vidéo se soustrait des théories cognitives, car l'esthétique de l'amateurisme sape la vraisemblance de toute « extrapolation »<sup>482</sup>, cette prolongation hypothétique du présent dans un avenir imaginé à partir des dernières avancées technologiques et scientifiques dont se revendiquent une majorité des auteurs adeptes du premier camp<sup>483</sup>. D'un autre côté, la vidéo ne poursuit pas plus une volonté de stimuler l'émerveillement chez le spectateur par un déploiement d'un attirail de techniques de pointe : les aliments et objets utilisés par les protagonistes sont peu sophistiqués et la finition audiovisuelle ainsi que la basse fidélité de l'enregistrement renvoient à la désuétude technologique. De plus, les ruptures entravent une expérience immersive de l'œuvre, nécessaire à la possibilité d'émerveillement. En somme, la mise en évidence d'une économie de moyens, accentuée par les ruptures, génère un rapport d'hypermédiateté<sup>484</sup> qui contrecarre les objectifs d'extrapolation et d'émerveillement

<sup>480</sup> « L'immédiateté » se définit comme un « style de représentation visuelle dont l'objectif est d'amener le regardant à oublier la présence du médium (tableau, pellicule photographique, cinéma, etc.) et croire qu'il est en présence des objets de la représentation. [...] » Voir *loc. cit.*

<sup>481</sup> D'après Patrick Brantlinger, il y aurait, d'un côté, les auteurs qui conçoivent « leur travail comme étant en fait scientifique, comme une activité rationnelle ou "cognitive" » et de l'autre, ceux qui l'expliquent par l'objectif premier de « susciter l'émerveillement [*wonder-arousing theory*] ». Voir Patrick Brantlinger, « The Gothic Origins of Science Fiction », *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 14, no 1, 1980, p. 38. Traduction libre.

<sup>482</sup> Patrick Brantlinger explique l'idée d'extrapolation ainsi : « l'écrivain, conscient des théories actuelles et de la méthode scientifique, retrace certains aspects du présent dans le futur, dans un temps et un espace hypothétique, en observant les résultats à travers l'angle de la fiction. » Voir *loc. cit.* Traduction libre.

<sup>483</sup> *Loc. cit.*

<sup>484</sup> En effet, les ruptures dans *Actions in Action* rappellent celles décrites par Bolter et Grusin au sujet de la réalité virtuelle : « faible ratio d'images/secondes, graphiques irréguliers, couleurs vives, éclairage fade [...] ». Voir Jay D. Bolter et Richard Grusin, « Immediacy, Hypermediacy and Remediation », *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge. Londres, MIT Press, 1999, p. 22. Traduction libre.



généralement poursuivis par les films science-fiction à grand déploiement de la fin des années 1990. Dans une plus large mesure, cette hypermédiateté s'oppose au style de représentation visuel privilégié dans la tradition occidentale<sup>485</sup>.

#### Désir d'accélération du temps et équipement audiovisuel bas de gamme

Finalement, la sixième incongruité observée concerne l'incompatibilité entre la volonté d'accélération du cours des choses, suggérée par certains aspects audiovisuels et narratifs, et le recours à un équipement bas de gamme<sup>486</sup>, qui renvoie à la désuétude, voire l'inefficacité. D'un côté, le désir de hâter le déroulement du temps est évoqué par trois éléments : la rapidité de défilement des images et du son<sup>487</sup> qui prête aux mouvements des protagonistes une apparence convulsée, le désir de vélocité des personnages exprimé par leur énonciation répétée du manque de temps<sup>488</sup>, ainsi que la recherche de solutions rapides au moyen de produits alimentaires majoritairement préfabriqués industriellement, tandis qu'à partir de la fin des années 1970, aux États-Unis, « "bien" manger fut valorisé comme un plaisir méritant d'y consacrer un temps majeur et un investissement de ressources<sup>489</sup> », plus particulièrement « [il] devint une priorité pour réagir à la routinisation de la vie moderne<sup>490</sup> ». Ensemble, ces trois éléments créent un effet de précipitation, qui participe à représenter la condition humaine dans les sociétés postindustrielles,

<sup>485</sup> Comme l'expliquent Bolter et Grusin, depuis le 16<sup>e</sup> siècle, voire même avant, « [le désir d'immédiateté] a été un trait caractéristique de la représentation visuelle (et d'ailleurs verbale) occidentale. » Voir *ibid.*, p. 24. Traduction libre.

<sup>486</sup> Une description des caractéristiques audiovisuelle d'*Actions in Action* mettant en évidence l'utilisation de matériel bas de gamme ont précédemment été décrites lors de l'exposition de la seconde incongruité. Les produits issus de l'alimentation industrielle utilisés par les protagonistes ont également été comparés à des produits « bas de gamme ».

<sup>487</sup> Une des modifications de postproduction les plus évidentes est celle de la vitesse de défilement des images et du son qui, bien que variant selon le type de plan, reste toujours plus vélocité que celle de la réalité. Voir annexe A.

<sup>488</sup> Tel que mentionné précédemment, Jim et Joe explicitent l'urgence de leur situation et le temps qui presse, notamment par des indications comme : « Il n'y a plus beaucoup de temps. » Voir annexe C.

<sup>489</sup> Judith Goode, *op. cit.*, p. 280. Traduction libre.

<sup>490</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

marquées par la rapidité des changements technologiques, et peut-être plus particulièrement dans la société états-unienne, tel qu'induit par l'emploi de produits alimentaires industriels, les États-Unis ayant joué le rôle de pionniers dans leur commercialisation<sup>491</sup>. D'un autre côté, cet effet de précipitation est contrecarré par l'enregistrement de piètre qualité qui suggère la désuétude technologique. À cela s'ajoute la modification du rythme de défilement audiovisuel qui détériore la qualité des images (fig. 8) et élève la tonalité des sons, tels que les voix aiguës des deux personnages rappelant l'altération vocale obtenue en inspirant dans un ballon d'hélium. En d'autres mots, malgré la volonté d'accélération du cours des choses énoncée dans les dialogues ainsi que supportée par l'accélération des images et du son, l'enregistrement au moyen d'équipement audiovisuel peu performant invalide paradoxalement l'efficacité de l'accélération en générant des obstacles à la lecture de la vidéo.

### 3.2 Signification de la performance de l'idiotie dans *Actions in Action*

La décomposition de ces six incongruités, qui procèdent par l'introduction d'éléments inattendus dans un cadre spécifique, expose les contradictions majeures mettant en œuvre la performance de l'idiotie dans la vidéo. De ces rapports conflictuels entre éléments distincts ou de même ordre émergent des thèmes, dont l'analyse est utile pour déterminer le sens de la double performance de l'idiotie dans *Actions in Action*. Ainsi, les thèmes abordés dans la vidéo et la prise de position face à ceux-ci seront

---

<sup>491</sup> Heinz, Jiffy Pop (ConAgora Foods) et Gatorade (PepsiCo), pour ne nommer que les noms reconnaissables parmi les produits utilisés dans *Actions in Action*, sont des marques déposées par des sociétés multinationales d'origine états-unienne, établies depuis plusieurs décennies. Comme l'affirme Andrew F. Smith, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la société américaine a privilégié des choix alimentaires ayant conduit vers « un système alimentaire en grande partie industrialisé, mécanisé, et contrôlé par les grandes sociétés multinationales. » Andrew F. Smith, « Preface », *Eating History: 30 Turning Points in the Making of American Cuisine*, New York, Columbia University Press, 2009 p. viii. Traduction libre.

successivement dépouillés, en vue d'examiner leur jonction avec la performance de l'idiotie en tant que mode narratif prêtant voix à la singularité.

### 3.2.1 Thèmes traités

Chacune des incongruités identifiées dans l'œuvre révèle un sujet d'intérêt général pour l'être humain, c'est-à-dire un thème. Ainsi, les pressions d'intégration à la structure par la performance d'un rôle attendu selon sa situation sociologique individuelle sont évoquées par la fusion entre catégories contraires chez les personnages, notamment la juvénilité et la maturité. Plus particulièrement, les pressions de conformité aux normes esthétiques de la structure semblent visées par l'esthétique de l'amateurisme dans un contexte de diffusion d'élite. La détresse psychologique associée au sentiment de déconnexion du soi ressort à la fois de la juxtaposition des états d'aliénation et de liberté et de celle de l'indéfinition d'éléments descriptifs du récit et du sentiment d'urgence manifesté par les personnages. Enfin, les difficultés d'adaptation émergeant de la rapidité des transformations technologiques dans les sociétés postindustrielles ressortent de l'incongruité entre rapport d'hypermédiateté et science-fiction, ainsi que du contraste entre le désir d'accélération et l'utilisation d'équipement audiovisuel bas de gamme.

Les pressions structurales exercées sur l'individu, le sentiment d'aliénation ainsi que la vitesse des changements technologiques des sociétés postindustrielles convergent vers le thème central de la vidéo : le potentiel état d'aliénation de l'individu face à une société postindustrielle en continuelle transformation technologique. En effet, la performance de l'idiotie, manifeste dans les inconvenances comportementales des protagonistes, simule une incapacité de conformité aux normes de la structure. De même, la tension entre les états opposés d'aliénation et de liberté soulève le tiraillement entre les désirs d'appartenance aux traditions de la structure et celui de

s'en distancer par l'épanouissement de sa singularité. C'est cependant à travers la représentation des personnages que le sentiment d'étrangeté à soi devient le plus explicite, notamment à travers leur oubli d'informations centrales telles que la nature de leur mission et destination, leurs troubles de mobilité, leur choix inadéquat d'outils de guérison et de leurs applications. Tels des extra-terrestres étrangers aux symboles et lois physiques de notre monde, ils sont désorientés face aux manières d'utiliser les codes, catégories et références complexes de la culture états-unienne contemporaine.

La menace que ce monde fait peser contre l'équilibre de la santé mentale est un motif récurrent dans la pratique du projet HalfLifers. Le duo explique d'ailleurs cette persistance comme « une obsession morbide pour la défaillance de la vitalité du corps et pour la détérioration de l'état de santé des processus mentaux<sup>492</sup> », qui serait narrée sous la forme d'un combat continu « pour libérer le soi des menaces constantes de désintégration psychique<sup>493</sup> », « une tentative constante pour réintégrer le corps et l'esprit<sup>494</sup> ». Un discours critique apparaît à travers les aspects audiovisuels : le rythme de défilement rapide des images et du son semble ridiculiser la prétendue efficacité des avancements technologiques en compromettant l'intelligibilité des actions et dialogues. Il en résulte une attaque à l'idéal de progrès, se plaçant ainsi en rupture avec la foi dans les développements scientifiques et technologiques portée par la modernité des avant-gardes, le modernisme et, plus largement, la modernité historique.<sup>495</sup> Bien que la représentation d'une vitesse effrénée dans *Actions in Action* soit en continuité avec l'histoire de l'art moderne, en ce que cette dernière « peut se lire, du moins en partie, comme une histoire de diverses réponses artistiques à la vitesse croissante et à l'évolution accélérée de l'ère moderne<sup>496</sup> », la prise de position contre la vélocité de la société contemporaine nuancée par des mises à distance

<sup>492</sup> HalfLifers, « HalfLifers : Holyoke/Oakland », *op. cit.* Traduction libre.

<sup>493</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>494</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>495</sup> L'idéal de progrès défendu par ces différentes modernités a été décrit à la section 1.1.2.

<sup>496</sup> Charlie Gere, *Art, Time and Technology*, Oxford/New York, Berg Publishers, 2006, p. 2. Traduction libre.

ironiques ancrées dans l'idiotie situe cependant la vidéo plus près d'une attitude postmoderne<sup>497</sup>. En effet, la juxtaposition de divers degrés d'ironie dans *Actions in Action* résulte en une indécidabilité des sens, comme l'explique Sophie Duval :

[...] il peut arriver que l'ironie, au lieu de clairement hiérarchiser ses deux sens [premier et second degré], les fasse jouer l'un contre l'autre, ainsi que les valeurs qui leur sont affiliées, en une contradiction et une ambivalence non résolues. Et enfin, puisqu'elle procède par adjonction de degrés, c'est-à-dire par régressivité, l'ironie peut encore ajouter un troisième degré pour invalider le second (voire un quatrième pour réfuter le troisième, etc.) provoquant ainsi une fuite des certitudes successives<sup>498</sup>.

Cette multiplicité des sens est compatible avec l'attitude postmoderne en ce qu'elle ne hiérarchise pas de vérité.

La lutte contre la perte du soi se manifeste dans la vidéo notamment à travers la ritualisation d'actions qui engagent un rapport physique inusuel à des aliments et autres accessoires, faisant ainsi écho à la déclaration du duo sur l'acte de projection d'un état de mal-être vers le monde extérieur : « [l]a condition du corps est extériorisée dans l'espace et est personnifiée tant par des objets animés qu'inanimés<sup>499</sup> ». Cette explication permet d'envisager les utilisations d'aliments dans *Actions in Action* en tant que représentations métaphoriques des états psychologiques des protagonistes : Jim et Joe se sentent comme des tranches de viande froide, comme du pouding, du *Ketchup*, une tarte à la crème, etc. La matérialisation de leur intériorité dans des objets de consommation fait émerger une autre incongruité : les idéaux de singularité et de complexité attribués à la vie interne d'un individu sont compromis par son objectivation dans un aliment produit massivement et identiquement. En utilisant divers objets banals et comestibles à des

<sup>497</sup> Ces rapprochements ne sont pas nécessairement contradictoires puisque, tel que vu à la section 1.1.2, la modernité et la postmodernité peuvent se comprendre en continuité.

<sup>498</sup> Sophie Duval, « Satire et catégories comiques : ironie, humour et parodie », in *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, Pressac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 315.

<sup>499</sup> HalfLifers, « HalfLifers : Holyoke/Oakland », *op. cit.* Traduction libre.



fins thérapeutiques, Jim et Joe performant un comportement idiot qui traduit le thème central de l'œuvre, l'état de désorientation dans cette société<sup>500</sup>.

Bref, les six incongruités analysées peuvent se décliner en thèmes, lesquels se rallient à un plus grand thème, le danger d'aliénation face à la complexité de la société postindustrielle et le refus de se conformer à la structure. La performance d'actions avec une variété d'objets, dont plusieurs issus de l'alimentation industrielle, illustre une manière dont ce thème est exprimé dans l'œuvre. Tout en traduisant les préoccupations de l'œuvre, l'incongruité engendrée par la matérialisation de la vie interne particulière d'un individu en des objets préfabriqués, reflétant la banalité de son environnement, performe une idiotie rhétorique.

### 3.2.2 Stratégies rhétoriques

Notre compréhension du propos de la vidéo demeure partielle à moins d'une analyse des stratégies rhétoriques qui y sont mises en œuvre<sup>501</sup>. Nous pouvons soulever des stratégies rhétoriques rapprochant *Actions in Action* de la satire, sans toutefois restreindre la vidéo à ce mode. Le mode satirique se manifeste notamment dans la rhétorique de cette vidéo à travers sa composition double qui unit l'invective et le comique, une alliance de discours considérée par plusieurs théoriciens comme étant

---

<sup>500</sup> Nous pouvons penser la manifestation de ce sentiment de désorientation, notamment à travers la fusion des catégories, les figures paradoxales, l'effet d'onirisme découlant de l'imprécision du récit et de ses ruptures narratives, comme la représentation d'un univers proche du grotesque kayserien. Voir Wolfgang Kayser, « An attempt to define grotesque », *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 179-189.

<sup>501</sup> Rappelons que les stratégies rhétoriques constituent un des points suggérés par Gérin dans sa méthode d'analyse. En forment également partie la cible attaquée par l'humour de l'œuvre, l'auditoire visé, le contexte de présentation et la signature habituelle de l'artiste ; ceux-ci seront ici abordés pour éclairer les stratégies rhétoriques en mettant à profit les théories sur la satire.

constitutive du mode satirique<sup>502</sup>. En effet, *Action in Action* défend un point de vue critique en attaquant la vélocité de l'ère contemporaine au moyen d'un discours comique, qui la tourne en dérision en montrant le sentiment d'étrangeté face à ce monde par la double performance de l'idiotie. Notons également que la moquerie de l'héroïsme<sup>503</sup>, manifeste dans la vidéo, est un motif incontournable de la satire, par opposition au genre épique. De même, *Actions in Action* reprend, bien qu'uniquement sur le plan visuel, la volonté d'ancrer la fantaisie satirique dans la réalité en déployant des détails tirés du réel tels que « les lieux, les dates, les allusions à l'actualité[, qui] affectent de maintenir le contact avec la réalité extra-textuelle<sup>504</sup> ». Bien que, dans *Actions in Action*, le flou des informations textuelles détache le récit de l'actualité, les informations perceptibles à l'écran le rattachent à la réalité en exhibant un décor et des objets familiers. Au-delà de ces affiliations, l'attention particulière accordée à l'analyse des normes dans les théories sur la satire<sup>505</sup> les rendent particulièrement adaptées pour examiner les stratégies rhétoriques de la vidéo. La dissection des normes attaquées dans l'œuvre se révèle utile compte tenu de l'indécidabilité de sens opérée par les divers degrés d'ironie découlant de la double performance de l'idiotie. Dans cette perspective, nous tenterons de répondre aux deux premières des trois questions principales<sup>506</sup> distinguées par Pascal Engel pour une analyse des normes

<sup>502</sup> En effet, plusieurs auteurs s'étant intéressé au mode satirique en littérature, expliquent sa structure par une composition double, qui réunit deux discours : l'invective et le comique. Voir Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.*, p. 184. Voir Northrop Frye, *op. cit.*, p. 273 ;

<sup>503</sup> Nous aborderons le registre subversif de l'héroïsme à la section 3.2.2.

<sup>504</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.*, p. 193.

<sup>505</sup> Dans la même lignée que Fry, qui voit dans la satire une référence inévitable à des normes, Pascal Engel soutient que tant la « conception classique [lecture morale] » que la « conception contemporaine de la satire [lecture sceptique] » admettent que la satire réfère toujours, implicitement ou explicitement, à une forme de normes ou de valeurs, dont la référence est nécessaire pour l'articulation d'une invective. La référence aux normes ou valeurs valide la dénonciation effectuée par le satiriste. Cette intention est rattachée par Engel à une pensée structurée par des normes : « La notion même de raison ou de justification est normative, au sens où elle implique l'existence d'une règle par rapport à laquelle on évalue une conduite ou une pratique. » Voir Pascal Engel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>506</sup> La troisième question distinguée par Engel, soit celle cherchant à savoir dans quelles catégories ces normes ou valeurs se rangent, sera cependant intégrée dans notre réponse à la première question. Voir *loc. cit.*

dans l'œuvre satirique<sup>507</sup>. 1) Quels normes et valeurs de morale sont invoqués par la dénonciation de travers et de vices que véhicule *Actions in Action* ? 2) Les satiristes (les créateurs) adhèrent-ils à ces normes ou valeurs ? En répondant à ces deux questions, nous mettrons en lumière les stratégies rhétoriques de cette œuvre.

#### Normes dénoncées et cibles attaquées dans *Actions in Actions*

Pour répondre à la première question, soit celle de déterminer les normes ou valeurs morales auxquelles la vidéo réfère, nous devons inévitablement nous pencher sur l'identification des cibles attaquées. En nous rangeant du côté de Sophie Duval et Marc Martinez, qui soutiennent que les cibles habituelles de la satire se rapportent toujours à « la dissimulation » ou à « la démesure<sup>508</sup> », nous pouvons, dans un premier temps, penser à l'articulation d'une esthétique de l'amateurisme dans *Actions in Action* comme cautionnant les auteurs de l'œuvre contre la dissimulation. Bien que certains récepteurs puissent rejeter l'œuvre en méprenant ses auteurs pour des incompetents, d'autres peuvent interpréter la présence marquante de cette esthétique comme une preuve de transparence : « *Actions in Action* ne s'en remet pas aux conventions esthétiques pour valider son propos par les artifices du bon goût et des modes », pourraient-ils penser. Qui plus est, elle fait remarquer le caractère factice, voire vaniteux, de la validation d'une œuvre par le recourt à ces conventions, en performant leur envers. Comme l'expliquent Duval et Martinez :

D'une part, la satire attaque le vice et la folie mais, comme dans son optique le vice et la folie se cachent, c'est l'hypocrisie que le satiriste s'acharne à démasquer. . . . La satire consiste donc toujours à dénoncer, c'est-à-dire à creuser l'écart entre apparence et réalité<sup>509</sup>.

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>508</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.*, p. 184.

<sup>509</sup> *Loc. cit.*

Par la parodie par l'envers, les conventions esthétiques sont dénoncées<sup>510</sup>, creusant ainsi l'écart entre, d'un côté, les attentes du récepteur, causées en partie par les habitudes de représentation visuelle d'immédiateté qui induisent une impression de réalité (relevant de l'apparence), et, de l'autre, le caractère médiatisé de l'œuvre (c'est-à-dire la réelle condition d'une œuvre vidéographique). Si les traditions visuelles des industries du cinéma et de la télévision et, dans une certaine mesure, de l'institution artistique, semblent critiquées par cette dénonciation, c'est peut-être d'avantage la vanité des attentes esthétiques de nombreux récepteurs qui sont raillées. Le bon goût constitue un fardeau normatif, une institution qui perdure dans la sphère des arts d'élite, bien que sa prédominance et ses règles varient selon l'époque. Le rite de son inversion comique peut être vécu comme une libération temporaire par ceux qui la ressentent comme une pression au quotidien<sup>511</sup> en ce qu'elle démontre qu'une œuvre peut faire sens en transcendant les conventions esthétiques.

À la dénonciation du possible assujettissement d'une œuvre aux normes esthétiques s'ajoutent les dénonciations des pressions de virtuosité technique pesant sur la figure de l'artiste et des normes comportementales prescrites pour l'homme blanc éduqué : elles y sont décriées par la représentation d'un duo enfreignant les règles à la fois à titre de créateur derrière la caméra (maîtrise technique et esthétique) que par la performance des actions montrées à l'écran (maîtrise comportementale). Le soin que prend la vidéo à construire une marginalité rhétorique<sup>512</sup>, par la simulation de l'incompétence sur les plans esthétiques, techniques et comportementaux, suggère

<sup>510</sup> Précisons que la lecture d'une dénonciation relève du récepteur. Au contact de l'œuvre, celui-ci pourrait, au contraire, valider le bien-fondé des conventions esthétiques. En ce sens, nous nous rangeons du côté de Frye qui souligne la relativité de la détection du discours satirique en soutenant que « c'est le lecteur [récepteur] qui est responsable de l'« introduction » de la norme morale, pas le satiriste. » Voir Norhtop Frye, 1964, « Norms, Moral or Other », in « Norms in Satire: A Symposium », *Satire Newsletter*, no 2, p. 9. Cité in Pascal Engel, *op. cit.*, p. 35. Traduction par Pascal Engel.

<sup>511</sup> Parmi ceux pouvant la ressentir comme une pression quotidienne comptent sans doute les artistes se heurtant à des critiques fondées sur un idéal de virtuosité esthétique.

<sup>512</sup> La section 3.2.3 analysera la construction d'une marginalité rhétorique dans *Actions in Action*.

que la cible visée serait la répulsion qu'inspire à ses récepteurs la transgression de ces normes, particulièrement en ce que cette violation est méticuleusement présentée de manière à paraître mal maîtrisée, c'est-à-dire non-héroïque<sup>513</sup>. Cette hypothèse va dans le même sens que celle formulée par Cécile Giraud, qui emprunte la perspective des théories de la supériorité pour comprendre la véritable cible derrière l'idiotie performée par les personnages du cinéma burlesque :

Sous couvert d'incarner des personnages marginaux, enfreignant les règles, les ignorant, . . . les personnages burlesques [...] opèrent un glissement subtil de la honte vers les personnages « en règles ». Ainsi, c'est peut-être bien le spectateur qui est raillé sans s'en apercevoir. Alors qu'il rit des malheurs qui tombent sur ces personnages qui, en fait, lui ressemblent un peu, c'est de lui qu'il devrait finalement avoir honte<sup>514</sup>.

En plus de railler les lectures du public qui, détectant les normes transgressées, jugent défavorablement l'œuvre dans un sentiment de supériorité<sup>515</sup>, l'œuvre s'attaque également, et de façon plus évidente par l'immédiateté de sa perception, à la folie et l'idiotie, des travers généralement visés par la satire<sup>516</sup>. La performance de l'idiotie dans *Actions in Action*, outre servir des fonctions comiques et didactiques<sup>517</sup>, sert

---

<sup>513</sup> Notons cependant le soin pris par Discenza et Burns dans l'articulation d'un deuxième degré à cette façade d'antihéroïsme. En effet, les deux hommes communiquent leur ironie et leur distance intellectuelle par rapport aux personnages incarnés (notamment par des décrochages). Cette mise à distance les rapproche du contrôle de figures comme le clown rituel, dont la stratégie du comportement à l'envers, affirme plutôt leur force intellectuelle, voire leur sagesse.

<sup>514</sup> Cécile Giraud, « Rire et honte dans le cinéma burlesque », in *Les images honteuses*, sous la dir. de Murielle Gagnebin et Julien Milly, Seyssel (France), Champ Vallon, 2006, p. 256.

<sup>515</sup> Par exemple, le discrédit de la virtuosité ou du sens esthétique de l'œuvre peut s'exprimer par des comparaisons : « Mon neveu de 5 ans ferait mieux. »

<sup>516</sup> Sophie Duval et Marc Martinez identifient la folie comme un des principaux travers visés par la satire. Voir Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.*, p. 184. Nous y ajoutons l'idiotie, en ce que nous la comprenons comme une autre forme de négativité des valeurs d'intelligence et de sagesse, tel qu'expliqué à la section 1.2.2 de ce mémoire.

<sup>517</sup> Semblablement à la stratégie de l'ironie socratique, immanente à la conscience critique déployée dans la littérature satirique de la Renaissance, la double performance de l'idiotie a également une fonction didactique, en ce qu'elle incite le récepteur à prendre conscience de la relativité des normes comportementales et esthétiques, mais sans s'imposer avec une voix autoritaire, recourant plutôt à l'apparente humilité de l'autodérision. Cette fonction d'enseignement travaille de manière analogue à celle de « la sottise (l'incompréhension) » dans le genre du roman, tel que décrite par Mikhaïl Bakhtine : « L'incompréhension des langages usuels et paraissant signifiants pour tous enseigne à



également une fonction d'attaque en articulant une critique contre la structure, dont les figures de l'idiot et du fou représentent la négativité. En performant un comportement fou ou idiot, comme personnages et réalisateurs, Discenza et Burns se représentent dans un état d'aliénation mentale. En empruntant le visage de l'idiotie/folie, ils illustrent, de manière hyperbolique, les conséquences psychologiques et physiques de la société postindustrielle sur l'individu. Ils font valoir la difficulté de rester sain dans cet environnement en prêtant à leur propre visage celui de l'aliénation, soit en incarnant les personnages de Jim et Joe. Ceux-ci apparaissent à demi-libres, à demi-prisonniers (« *HalfLifers*<sup>518</sup> »), mais néanmoins combattifs et imaginatifs. Ainsi, le mimétisme de l'idiotie/folie accuse leur cible, soit la société postindustrielle, au moyen de la représentation des protagonistes à travers une position victimaire<sup>519</sup>. Le rapport d'opposition binaire entre les rôles de victime et de cible est amplifié par le recours à une figure réflexive, incarnant une représentation déformée de la seconde par celle de son contraire. En d'autres mots, en reprenant la théorie d'une punition symbolique des vices avancée par Duval et Martinez, voulant que la satire s'attaque à ses cibles en « donnant [...] la version comique de l'*hybris* tragique, démesure fautive qui mène le héros à sa perte<sup>520</sup> », nous pourrions dire qu'en montrant des personnages entre idiotie et folie, une de ces « démesures fautives » serait le mode de vie valorisé par la société postindustrielle, en menant ses citoyens à leur perte. Une autre démesure fautive serait, comme nous l'avons vu, la valorisation de normes esthétiques et de virtuosité technique dans les institutions artistiques. Rappelons cependant que la coexistence de plusieurs degrés de sens nous force à relativiser ces cibles, nous amenant à considérer l'hypothèse d'une attaque contre la structure, plutôt que contre ces détracteurs, telle que défendue par Engel :

---

percevoir leur objectalité et leur relativité [...] ». Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978. Cité dans Patricia Eichel-Lojkine, *op. cit.*, p. 24.

<sup>518</sup> Rappelons que le terme « lifer » signifie, en langage familier, un prisonnier condamné à l'enfermement à vie. Voir Dictionary.com, « Lifer », *Dictionary.com*, <<http://dictionary.reference.com/browse/freak>>. Consulté le 17 mai 2016.

<sup>519</sup> Cette accusation capitalise sur l'image romantique de l'idiot en tant que victime. Voir section 1.2.1.

<sup>520</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.*, p. 184.

La critique littéraire contemporaine sur la satire . . . met en avant, à la suite de Bakhtine, la dimension carnavalesque, la polyphonie satirique, la multiplicité des sens et rejette toute intention unique de l'auteur. Quand le satiriste se montre violent, sa violence semble bien plus dirigée contre les normes et les valeurs morales que contre ceux qui les violent.<sup>521</sup>

### Position du projet HalfLifers

En nous penchant sur la seconde question formulée par Engel, nous pouvons nous demander si le projet HalfLifers adhère implicitement aux normes dont la transgression est dénoncée dans *Actions in Action*. Les auteurs de la vidéo adoptent-ils une position moraliste ou se placent-ils plutôt en sceptique par rapport à celles-ci ?<sup>522</sup> Plus précisément, à la lumière des cibles identifiées, peut-on affirmer que le duo se positionne contre la sujétion de l'œuvre aux conventions esthétiques et contre l'asservissement de l'individu aux nouvelles technologies de la société postindustrielle et à son rythme effréné ? Il est probable que le duo se situe quelque part entre les pôles du moralisme et du scepticisme : ses attaques contre la société postindustrielle et la sphère artistique orientent vers une lecture moraliste, tandis que les effets de distanciation opérés par la performance de l'idiotie, notamment l'autodérision, les ruptures et imprécisions du récit, ont plutôt l'effet de relativiser l'attaque.

Cependant, pour bien répondre à cette question, nous devons éviter de confondre la voix narrative et celle de l'auteur. Plusieurs écrits ont déploré qu'ils soient souvent associés à tort<sup>523</sup>, tel qu'en rendent compte Jean Kaempfer et Filippo Zanghi :

<sup>521</sup> Pascal Engel, *op. cit.*, p. 36.

<sup>522</sup> Pour une définition des positions moraliste (ou réaliste) et sceptique, voir Pascal Engel, *op. cit.*

<sup>523</sup> Parmi les écrivains et théoriciens ayant défendu l'autonomie de la voix narrative et de celle de l'auteur comptent Honoré Balzac (1799-1850), Marcel Proust (1871-1922), Gérard Genette (1930-...), Paul Auster (1947-...). Voir Jean Kaempfer et Filippo Zanghi, « Méthodes et problèmes. La voix narrative », *Section de français, Université de Lausanne*, En ligne, 2003,

La voix narrative n'est pas la voix de l'auteur. Elle est créée par l'auteur, au même titre que l'intrigue. Elle peut se borner à énoncer les phrases du récit. Elle peut aussi commenter, juger, ou déléguer sa fonction à un acteur de la diégèse. Toujours, elle est repérable grâce aux expressions déictiques ou aux marques de la subjectivité<sup>524</sup>.

Malgré que ce passage concerne la voix narrative dans un contexte littéraire, le langage vidéographique peut être pensé de manière analogue : il peut se limiter à représenter les actions en effaçant sa présence (narration passive) ou en soulignant sa présence en commentant les actions (narration active). Dans cette perspective, la voix narrative vidéographique, tout comme celle des protagonistes, ne peuvent être comprises comme celles de l'auteur. Afin d'éclairer le rapport du duo HalfLifers face aux protagonistes singuliers représentés, l'explication de Bakhtine sur le rapport unissant l'auteur au personnage sot dans le roman est éclairante : « Le sot présenté par l'auteur, le sot qui « singularise » le monde du pathétique conventionnel, peut être lui-même la risée de l'auteur, qui n'est pas obligé de se solidariser avec lui totalement<sup>525</sup>. » Dans *Actions in Action*, l'auteur ne se solidarise pas complètement avec les personnages, comme le démontrent les signes de distance ironique relevés plus tôt, et ce malgré que Jim et Joe soient interprétés par les deux membres du duo.

De même, nous pourrions penser que l'auteur ne se solidarise pas entièrement avec la voix narrative (communiquée par un langage vidéographique caractérisé par une narration active<sup>526</sup>), qui performe l'idiotie<sup>527</sup>. Il ne se solidarise pas non plus avec

---

<<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>>. Consulté le 21 septembre 2015.

<sup>524</sup> Jean Kaempfer et Filippo Zanghi, 2003, « Méthodes et problèmes. La voix narrative », Section de Français, Université de Lausanne, page consultée le 21 septembre 2015, adresse URL :

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>

<sup>525</sup> Mikhaïl, Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978. Cité dans Patricia Eichel-Lojkine, *op. cit.*, p. 24.

<sup>526</sup> En ce que la captation et le montage agissent comme le regard par lequel nous voyons les actions, nous décrivons les styles de captation et de montage de la vidéo en tant que « narration active ». Ce style de narration se comprend par opposition à une « narration passive », procédant par une captation plus statique et ininterrompue, en plan large, minimisant les modifications de postproduction. Cette dernière est représentative d'une tradition de documentation vidéo de la performance, dont témoignent

l'idiotie des personnages à l'écran<sup>528</sup>, que nous pouvons rapprocher également d'une voix narrative, tout particulièrement en ce que les auteurs prêtent leurs traits aux personnages. En ce sens, nous pourrions voir une solidarisation de ces voix narratives, c'est-à-dire celle communiquée par le langage vidéographique et celle des protagonistes, à travers la persona de l'idiot. Ainsi, nous pourrions voir dans cette double performance de l'idiotie ce personnage que le satiriste instrumentalise pour son attaque comique, tel qu'évoqué par Duval et Martinez : « [p]our contrer ces ignominieux travers, le satiriste se construit un personnage qui en prend le contre-pied<sup>529</sup> ». Le langage vidéographique instaure une persona d'amateur proche de celle de l'« ingénu » identifiée par le théoricien Maynard Mack<sup>530</sup>. Jim et Joe se rapprochent également de l'ingénu par leurs inconvenance et incompétences. Cependant, par leur dévouement à leur mission, ils s'apparentent aussi au « héros », une autre persona que Mack distingue. L'association du personnage construit par le satiriste à sa propre position serait cependant réductrice, tel que le soutient Mack, qui met en garde contre : « l'identification hâtive et simpliste du poète satirique avec la persona poétique (ou, par extension, narrative) . . . surtout dans un âge postfreudien concevant le soi comme étant, selon l'expression de Barthes, 'déjà en soi une pluralité d'autres textes'<sup>531</sup> ». Dans le cas d'*Actions in Action*, il ne s'agit donc pas de

---

les œuvres *Stomach Song* (1970) de William Wegman (1943), *Undertone* (1972) de Vito Acconci (1940) et *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler (1943).

<sup>527</sup> Le style de réalisation de la vidéo (tant à la captation qu'au montage) introduit une narration active, qui articule une langue idiote, en plus de s'affilier à la marge par des emprunts à des esthétiques contre-culturelles. Ces effets de singularisation sont donc principalement communiqués à travers deux voix narratives ainsi solidarisées, soit celles de la réalisation et celles des protagonistes. La mise en forme du récit performe l'idiotie tout autant que les sujets représentés. En s'écarter des normes, cette performance met en relief le caractère médiatisé du récit, une mise à distance contribuant à indiquer la nature ironique du discours, appuyée par d'autres indices de distance intellectuelle (décrochages des acteurs et tradition de discours critiques dans le contexte de présentation artistique de l'œuvre).

<sup>528</sup> Discenza et Burns proposent des identités en dehors des standards normatifs par leur interprétation d'antihéros performant des comportements inconvenants.

<sup>529</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 184.

<sup>530</sup> Maynard Mack, identifie trois voix en analysant l'œuvre d'Alexandre Pope [1648-1744], soit « le *vir bonus* [l'orateur], l'ingénu et le héros », Theodore D. Kharpertian, « Thomas Pynchon and Postmodern American Satire », *A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, Londres/Toronto, Associated University Presses, 1990, p. 35. Traduction libre.

<sup>531</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

confondre ces persona et le satiriste, mais de voir la solidarisation des voix narratives par la double performance de l'idiotie dans une persona idiote. Cette voix singulière performée à la fois par la figure de l'artiste et celle des héros est néanmoins maintenue en tension avec le contrepoids institué par les indices d'ironie.

### 3.2.3 Marginalité rhétorique

Cette section vise à démontrer l'impact d'une mise en récit performant l'idiotie sur l'identité singulière incarnée par l'œuvre, et sur la construction d'une position narrative ironique. Nous y verrons comment *Actions in Action* articule une marginalité rhétorique en se présentant par une voix singulière, une manière de raconter qui diffère des conventions structurelles, tant par son affiliation à des identités alternatives que par une mise en récit gênant la construction de sens.

#### L'affiliation à des sous-cultures alternatives

La vidéo articule une marginalité rhétorique par son adhésion à certaines sous-cultures alternatives et contre-cultures en marge de la structure dominante. L'affirmation de discours minoritaires<sup>532</sup> s'y manifeste par l'affiliation à des figures liminaires comme l'idiot et le fou, mais aussi à certaines esthétiques, mouvements et identités alternatifs. Une de ces associations s'observe dans la mise en scène qui cultive les « attributs négatifs<sup>533</sup> » par des emprunts aux esthétiques contre-culturelles de l'amateurisme et lo-fi ainsi qu'au mouvement DIY<sup>534</sup>. Outre ces références esthétiques, trois affiliations alternatives majeures marquent l'œuvre : l'art moderne/postmoderne, le cinéma burlesque et le groupe Devo (1972-...).

<sup>532</sup> Rappelons que l'expression accrue de discours minoritaires dans l'art depuis les années 1980 peut se voir comme une tentative d'accorder une voix à la singularité. Voir section 2.3.2.

<sup>533</sup> Jim Supanick, *op. cit.*

<sup>534</sup> Voir section 3.1.3.



D'abord, *Actions in Action* présente des affinités avec l'art moderne/postmoderne, pensé en tant que contre-culture<sup>535</sup>. Cette correspondance se manifeste dans deux aspects de l'œuvre : son rapport aux objets et son affiliation à la contre-culture de la vidéo. En premier lieu, la mobilité des fonctions d'objets, manifeste dans les utilisations inusuelles d'aliments, et secondée par leurs costumes assemblant des éléments domestiques hétéroclites, s'inscrit dans l'intérêt marqué chez nombreux artistes du 20<sup>e</sup> siècle pour « la représentation d'objets inanimés », propulsée à l'avant-plan par l'introduction du ready-made de Marcel Duchamp et renouvelée par la représentation d'objets de consommation instiguée par le Pop Art<sup>536</sup>. C'est sans doute en défenseur de l'art du 20<sup>e</sup> siècle que Jouannais affirme :

L'art justement, ce serait manipuler les objets. Manipuler au sens de tromper. Tromper les objets, c'est les extraire de leur contexte « naturel » afin de leur offrir des éclairages inédits, les contraindre, une fois extirpés de leur registre, à un statut paradoxal<sup>537</sup>.

En second lieu, la vidéo révèle des affinités avec l'art moderne/postmoderne par son affiliation à la contre-culture de la vidéo, plus particulièrement de la vidéo-performance. En effet, l'œuvre s'inscrit dans la tradition de l'autofilimage dans laquelle l'artiste incorpore son propre corps à l'image, une pratique issue de l'émergence de l'art vidéo et de l'art performance autour des années 1970<sup>538</sup>. En incorporant leur propre corps à l'image, Discenza et Burns représentent des identités masculines et blanches extérieures aux standards des héros télévisuels et cinématographiques. En ce sens, cette représentation d'identités alternatives s'inscrit dans une certaine continuité avec la tradition contre-culturelle de la vidéo, qui s'est érigée en réaction à l'homogénéisation des discours dans le médium télévisuel.

<sup>535</sup> Cette association repose sur une compréhension de l'art moderne/postmoderne comme culture de la rupture, puis de rupture avec la rupture. Voir section 1.1.2.

<sup>536</sup> Centre Pompidou [Direction de l'action éducative et des publics], « L'objet dans l'art du 20<sup>e</sup> », *Centre Pompidou*, En ligne, <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-objet/ENS-objet.htm>>. Consulté le 6 septembre 2015.

<sup>537</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 217.

<sup>538</sup> Pour le contexte d'émergence de ces nouvelles pratiques artistiques, voir section 1.3.2.

Ensuite, il est possible de voir un culte de la singularité dans la dette de *Actions in Action* envers la tradition du cinéma burlesque<sup>539</sup>. Cette influence est d'ailleurs avouée par le duo, ainsi qu'invoquée par plusieurs commentateurs<sup>540</sup>. En effet, l'univers de Jim et Joe présente plusieurs motifs incontournables du genre burlesque états-unien<sup>541</sup> : le jeu physique de type *slapstick*<sup>542</sup>, la vitesse du mouvement plus rapide que dans le temps réel<sup>543</sup>, la discontinuité narrative entre les scènes<sup>544</sup>, le saccage de l'environnement domestique et du corps (incluant même la traditionnelle scène d'entartage version *DIY*), l'irrespect des conventions par les protagonistes, leur tenue vestimentaire extravagante, la répétition de rituels dans une structure narrative modulaire<sup>545</sup>. Plus particulièrement, la répétition des rituels d'actions, qui s'avère une accumulation d'échecs<sup>546</sup>, exprime le thème de la lutte contre le sentiment d'étrangeté face au monde d'une manière comparable au rôle de la catastrophe dans le burlesque. En effet, par l'ardeur investie dans leurs actions infructueuses, Jim et Joe manifestent une volonté d'emprise sur un monde qui se dérobe, tout comme le héros burlesque « transforme et brutalise indéfiniment le réel parce qu'il ne sait plus y vivre<sup>547</sup> ». Un parallèle peut également être tracé entre l'économie de moyens de la production et

<sup>539</sup> Notons que Jouannais aborde également ce genre en incluant le duo Laurel et Hardy à son analyse de l'idiotie. Voir Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*

<sup>540</sup> Voir HalfLifers, « HalfLifers: Holyoke/Oakland », *op. cit.* ; voir Jim Supanick, *op. cit.* ; voir Georges Pfau, *op. cit.* ; voir Karen Greenwalt, *op. cit.*

<sup>541</sup> Le cinéma burlesque états-unien est un genre comique, fécond durant les décennies 1910 et 1920.

<sup>542</sup> Durant les plans extérieurs, cet aspect est mis en évidence avec les cascades. Il est aussi manifeste durant les scènes de cuisine, avec les nombreux changements de niveaux des corps des protagonistes.

<sup>543</sup> Cependant, le mouvement rapide dans *Actions in Action* est obtenu au montage, plutôt qu'à la captation, comme dans le cinéma burlesque muet. Rappelons que la vélocité du mouvement résultait du ratio d'images par secondes limité à 18, avant sa standardisation à 24 avec le cinéma parlant.

<sup>544</sup> La spontanéité serait constitutive du genre de la comédie. La discontinuité qui en résulte serait donc « une vertu naturelle du genre ». Voir Claude-Jean Philippe, « BURLESQUE COMÉDIE, cinéma », *Encyclopédie Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/comedie-burlesque-cinema/>>. Consulté le 10 octobre 2014.

<sup>545</sup> Pour une description de la structure en boucle du récit, voir section 3.1.2.

<sup>546</sup> Durant la séquence 2.10, cette remarque de Joe rend explicite l'insuccès de leurs diverses entreprises : « tous ces produits, ils n'ont pas aidé ». Voir annexe C.

<sup>547</sup> Sarah Leperchey, *op. cit.*, p. 105.

celle qui caractérisait les films burlesques d'un cinéma encore jeune et qui contribuait par ailleurs à leur succès comique généralisé<sup>548</sup>, tel que le soutient Petr Král :

[...] [L]'efficacité proprement universelle de certains rituels burlesques s'explique justement par leur caractère « primaire ». La pauvreté de moyens qui était celle du premier cinéma n'a fait à son tour que renforcer la simplicité des buts que les comiques se fixaient, et qui ne dépassaient pas, au fond, les limites d'un défolement collectif offert au plus large public<sup>549</sup>.

Enfin, la vidéo s'affilie également à une identité alternative par une imagerie visuelle comparable à celle développée par le groupe Devo, pionnier de la vidéo musicale. La reprise de motifs de la science-fiction combinée à la distance comique amenée par les emprunts au burlesque fait émerger la proximité entre *Actions in Actions* et la mise en scène identitaire de la formation états-unienne, dont les membres « affectaient un style qui rappelle les scientifiques des films de science-fiction à budget réduit<sup>550</sup> », contribuant ainsi à leur association à la sous-culture « *geek rock*<sup>551</sup> ». Malgré l'absence d'une composante musicale dans *Actions in Action*, les personnages évoquent cette étiquette sur le plan visuel<sup>552</sup>, notamment par la prévalence de costumes et accessoires farfelus, qui rappelle « la fascination du groupe pour les costumes et déguisements extravagants<sup>553</sup> ». Plus particulièrement, les tenues de Jim et Joe évoquent un des looks iconiques de Devo : leurs uniformes jaunes de

<sup>548</sup> Notons que le contexte de diffusion d'*Actions in Action* ne bénéficie d'un public aussi large.

<sup>549</sup> Petr Král, « Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma », in *Humour et cinéma*, coll. Humoresques, sous la dir. de Daniel Royot, no 6, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 27.

<sup>550</sup> Ian Steinberg, « Futurists and New Traditionalists: The Antagonistic Critique of Devo and Italian Futurism », in *Geek Rock : An Exploration of Music and Subculture*, sous la dir. d'Alex DiBlasi et Victoria Willis, Lanham (Maryland), Rowman and Littlefield, 2014, p.52. Traduction libre.

<sup>551</sup> Le « *geek rock* » est « un sous-genre en proie à des références à la bande dessinée, la science-fiction et d'autres objets culturels considérés comme geek ». Voir Alex DiBlasi, « Frank Zappa: Godfather of Geek Rock », in *op. cit.*, sous la dir. d'Alex DiBlasi et Victoria Willis, p. 1. Traduction libre.

<sup>552</sup> Un rapprochement entre l'esthétique des œuvres du projet HalfLifers et les premières vidéos de Devo a d'ailleurs été effectué par Jim Supanick. Voir Jim Supanick, *op. cit.*

<sup>553</sup> Theo Cateforis, « Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave », *American Music*, vol. 22, no 4, 2004, p. 577. Traduction libre.

protection nucléaire assortis de lunettes excentriques<sup>554</sup> (fig. 9). En plus de leurs identités visuelles comparables, le projet HalfLifers avance un positionnement d'étrangeté face à la société postindustrielle qui est analogue à celui que Ian Steinberg perçoit chez Devo :

[Devo] défie les fans et les critiques avec une vision dystopique de l'humanité étrangère à elle-même. Nous sommes pris au piège dans une société absurde et violente qui diminue notre capacité à penser et à ressentir, à être humain, pour l'intérêt du profit<sup>555</sup>.

Enfin, les mouvements caricaturaux et mécaniques de Jim et Joe<sup>556</sup> peuvent être rapprochés de la « danse du robot » exécutée par Devo lors de ses performances et dans ses vidéos, reliant les deux entités à l'imagerie de la culture de la classe moyenne blanche. En effet, selon Theo Cateforis, cette danse robotique est emblématique d'un malaise avec le corps qui suit la culture blanche depuis des siècles, symptomatique de « [l']image du corps comme un site de discipline et de contrôle » abordée par Peter Stearns dans son étude historique des « idéaux émotionnels de la classe moyenne blanche et états-unienne du 20<sup>e</sup> siècle<sup>557</sup> ». Cateforis, qui dégage les significations impliquées par la gestuelle robotique de Devo en la rattachant au contexte plus large de la culture blanche associée au mouvement *New Wave*, éclaire cet inconfort vis-à-vis le corps enraciné dans les cultures occidentales depuis des siècles :

À travers les gestes exagérés, à travers le contrôle de l'auto-conscience nécessaire pour produire ces mouvements, le robot a souligné la construction culturelle de la blancheur de l'auditoire. L'abnégation, la maîtrise de soi nécessaire pour éviter la physicalité de l'autre danse - que ce soit par la parodie

<sup>554</sup> Notons également que Jim et Joe arborent des lunettes de plongée à l'instar du chanteur Mark Mothersbaugh dans certaines vidéos musicales comme (*I can't get no*) *Satisfaction* (1977) et *Come Back Jonee* (1978). De même, les gants de vaisselle de Jim rappellent ceux couvrant les mains de Mothersbaugh dans *Jocko Homo* (1976).

<sup>555</sup> Ian Steinberg, *op. cit.*, p. 46. Traduction libre.

<sup>556</sup> Pensons particulièrement à la séquence 2.2, où Joe se déplace vers le réfrigérateur en effectuant un geste qui connote l'idée de machine : le mouvement rotatoire de ses bras de chaque côté de lui évoque le geste habituellement effectué pour personnifier un train qui roule. Voir annexe D.

<sup>557</sup> Peter Stearns, paraphrasé in Theo Cateforis, *op. cit.*, p. 568. Traduction libre.

ou par une conscience soucieuse – souligne, dans les mots de Richard Dyer, le « triomphe de l'esprit sur la matière, qui constitue un idéal culturel blanc<sup>558</sup>. »

Dyer<sup>559</sup> analyse la construction d'une imagerie raciale blanche à travers le rapport trouble des cultures occidentales avec le corps, qui origine notamment dans « le solide ancrage de la société blanche dans les préceptes du christianisme, qui ont souligné la force de la transcendance spirituelle sur les faiblesses de la tentation corporelle<sup>560</sup> ». En somme, tant au niveau de l'identité visuelle, de la conception du monde que de la gestuelle mécanique, *Actions in Actions* construit une éthique de la singularité comparable à celle de Devo. Chez ce groupe ainsi que dans *Actions in Action*, les représentations d'identités masculines et blanches procèdent par une identification à une figure de la singularité, celle du *geek*, puisque « [ê]tre un *geek* signifie, par défaut, être différent<sup>561</sup> ».

#### La singularisation des aspects de mise en forme du récit

Dans une perspective plus large, la position narrative de singularisation retrouvée dans *Actions in Action* se révèle à travers une mise en forme du récit oscillant entre comique et incompréhension, refusant d'engager un rapport de complicité totale avec le récepteur et créer un sens homogène, notamment grâce à la mise en place des incongruités précédemment analysées. De cette mise en forme inopérante, qui sabote la construction d'un sens, émerge un registre subversif de l'héroïsme. Ce discours est induit, d'une part, par la tension créée entre, d'une part, les allusions répétées à une mission et l'inintelligibilité des enjeux qui l'entourent, dont l'inconsistance entre les

<sup>558</sup> Theo Cateforis, *op. cit.* p. 568. Traduction libre.

<sup>559</sup> Richard Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, New York, Routledge, 1997, 288 pages. Cité in *loc. cit.*

<sup>560</sup> Richard Dyer, *op. cit.*, paraphrasé in Theo Cateforis, *op. cit.* p. 568. Traduction libre.

<sup>561</sup> Martina Topic, « Taste, Kitsch, and Geek Rock. A Multiple Modernities View », in *op. cit.*, sous la dir. d'Alex DiBlasi et Victoria Willis, p. 39. Traduction libre.



séquences fragilise d'ailleurs le fil conducteur unissant les actions<sup>562</sup>, et, d'autre part, par les ruptures de sens pouvant l'apparenter à un récit qui serait narré par un idiot, c'est-à-dire une « langue idiote<sup>563</sup> ». Le discours subversif de l'héroïsme s'observe également dans le contraste entre l'acharnement des protagonistes face à leur mission, qui témoigne de leur héroïsme, c'est-à-dire de leur « dévouement total à la cause pour laquelle [ils] combat[tent]<sup>564</sup> », et leur caractérisation paradoxale, qui les associe à des personnages liminaires<sup>565</sup>. De plus, leurs opérations infructueuses<sup>566</sup> s'opposent à une représentation de la figure traditionnelle du « héros »<sup>567</sup> en exposant plutôt une image d'inaptitude, que renforce l'absence de danger tangible. Ce faisant, Jim et Joe se rapprochent plutôt de la figure de l'antihéros, ce négatif du héros auquel les auteurs s'intéressent davantage depuis le 19<sup>e</sup> siècle<sup>568</sup>. Dans une perspective des études sur le genre, Elizabeth Myers distingue l'antihéros de sa contrepartie par sa tendance à proposer des masculinités alternatives extérieures à celles projetées dans la figure du héros traditionnel : « Bien que l'antihéros porte souvent une connotation négative, il est en réalité une interprétation distincte de la masculinité, qui fournit des définitions alternatives en dehors des contextes blancs dominants<sup>569</sup> ». Certes, par la performance de l'idiotie opérée par les caractères singuliers et inconvenants des comportements,

<sup>562</sup> Pour « [l']indéfinition des informations du récit et urgence des personnages », voir section 2.1.3.

<sup>563</sup> Marie Berne, *op. cit.* Voir section 1.4.1.

<sup>564</sup> CNRTL, « héroïsme », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, En ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ro%C3%AFsme>>. Consulté le 22 août 2015.

<sup>565</sup> Voir section 3.1.3.

<sup>566</sup> Précisons que c'est cependant une « réussite » qui conclut cette suite de défaites : la dernière action avec des tranches d'ananas et de jambon suivie du rituel d'incantation « Entrer en mode de stase », est brusquement suivie d'un changement de décor. Puisque les personnages ont précédemment mentionné chercher à sortir du lieu où ils se trouvent, ce déplacement apparaît triomphal.

<sup>567</sup> Tel que relaté par Victor Brombert, le « héros » a traditionnellement été défini par sa haute moralité et son dévouement désintéressé. Voir Victor Brombert, « Unheroic Modes », *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980*, Chicago (Illinois), University Chicago Press, 1999, p. 4.

<sup>568</sup> Victor Brombert observe qu'à partir du 19<sup>e</sup> siècle, les œuvres littéraires se peuplent « de personnages faibles, inefficaces, pâles, humiliés, doutant d'eux-mêmes, ineptes ». Ces traits projettent la figure de l'antihéros en ce qu'ils « ne se conforment pas au modèle traditionnel de la figure héroïque ; même qu'ils s'y opposent. » Voir *ibid.*, p. 2. Traduction libre.

<sup>569</sup> Elizabeth Myers, « Art », *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, sous la dir. de Bret E. Carroll, Thousand Oaks (Californie), SAGE Publications, 2003, p. 34. Traduction libre.

attitudes et costumes de Jim et Joe, ces personnages représentent des masculinités alternatives, se rapprochant ainsi de l'antihéros. Toutefois, leur proximité avec cette figure réflexive semble incongrue en ce que les physionomies de Discenza et Burns révèlent des portraits d'hommes blancs d'âge moyen et éduqués<sup>570</sup>, un groupe jouissant du privilège de l'invisibilité dans la société états-unienne. En effet, les caractéristiques de ce groupe ont souvent guidé les standards de représentation du héros états-unien, tel qu'explique Myers en distinguant la spécificité des idéaux masculins qui sont focalisés dans cette figure :

Dans l'art états-unien, [...] la forme masculine a tendance à être moins idéalisée qu'elle n'est standardisée, c'est-à-dire qu'elle a historiquement été utilisée pour créer des normes sociales et culturelles de masculinité, définies par des caractéristiques de race (blanche), classe (aisée), et de stature physique (grandeur). Tous ces traits existent dans l'art en tant qu'idéaux de la forme à laquelle les hommes issus de tous les milieux devraient aspirer<sup>571</sup>.

Alors que le dévouement de Jim et Joe à leur mission s'accorde aux qualités de « force, virilité, contrôle, puissance et domination<sup>572</sup> » traditionnellement projetés dans la figure du héros, leur anxiété et leurs échecs répétés construit plutôt une image d'impuissance<sup>573</sup>. De même, la tonalité aiguë de leurs voix n'évoque pas la virilité, mais l'enfance, voire la féminité. Jim Supanick voit dans cette représentation de l'antihéros la désillusion de plusieurs jeunes hommes adultes constatant l'impossibilité d'appréhender le monde avec le culte du héros, fantasme résiduel de l'enfance. Soutenant que le cinéma répond au désir de nier ce constat et que plusieurs des conduites à risques des hommes sont instiguées par leur appropriation des mythologies de ces films, il affirme que le duo visiterait ces histoires mentales et le

---

<sup>570</sup> Leur niveau d'éducation peut se déduire du contexte de présentation de l'œuvre, qui est conçue pour une diffusion dans l'art d'élite. De plus, les informations biographiques dans le « CV » du projet HalfLifers confirment que les deux membres ont mené des études en art aux cycles supérieurs. Voir HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], « CV », HalfLifers [blogue], En ligne, <<https://docs.google.com/file/d/0B8FEwPxbhTYcSUVhQ3R3YlZDMEU/edit>>. Consulté le 28 juillet 2015.

<sup>571</sup> Elizabeth Myers, *op. cit.*, p. 33. Traduction libre.

<sup>572</sup> *Loc. cit.* Traduction libre.

<sup>573</sup> Un contrepoint à cette image est cependant avancé par les effets de distanciation, qui traduisent l'ironie et le contrôle du projet HalfLifers.

sentiment de déception qu'elles amènent<sup>574</sup>. Dans le même sens, nous pourrions extrapoler que, dans *Actions in Action*, le discours subversif de l'héroïsme a pour effet de tourner en dérision l'inclination humaine à mettre en récit ses propres expériences individuelles de manière à leur attribuer un sens<sup>575</sup>, de façon analogue à la mise en récit d'événements historiques de mythes par une communauté<sup>576</sup>, qui procèdent tous deux par une identification à la figure du héros<sup>577</sup>.

L'ensemble de ce chapitre s'est appliqué à l'étude de la performance de l'idiotie dans le cas de *Actions in Action* en sondant l'œuvre à travers plusieurs étapes d'analyse guidées par le modèle d'Annie Gérin. L'identification de diverses incongruités qui caractérisent l'œuvre, l'énonciation du thème central et l'analyse du mode satirique qui marque son discours ont permis de comprendre comment une variété de références et leur juxtaposition ludique créent cette apparence de non-sens et d'autodérision qui avait marqué nos premières intuitions. Il s'en dégage que la performance de l'idiotie chez les artistes constitue une stratégie pour contrecarrer les attentes du public en évitant de se soumettre aux règles acceptées et ainsi être autorisés à créer de nouvelles formes ou adopter un point de vue critique. Enfin, ces observations ont permis d'éclaircir la marginalité rhétorique mise en œuvre par cette vidéo en identifiant deux facteurs, soit l'écriture d'une voix idiote et l'affiliation à des identités alternatives. La marginalité rhétorique articulée par l'œuvre affecte également la représentation du projet HalfLifers, qui s'affiche comme un duo d'artistes adoptant un point de vue à la fois critique et comique sur sa propre société. Une découverte mettant en lumière le paradoxe de *Actions in Action* est survenue lors

---

<sup>574</sup> Jim Supanick, *op. cit.*

<sup>575</sup> Le mythe aurait une fonction explicative. Voir Gaston Bouthoul, « Les Structures Mentales », *Les Structures Sociologiques. Traité de sociologie*, tome I, Paris, Payot, 1963, p. 263.

<sup>576</sup> Traitant de la mise en récit d'événements historiques, Jean Pouillon explique le processus de mythification comme une manière de raconter le réel. Le fait que le réel soit mis en récit ne veut pas dire que les événements ne sont pas survenus, il s'agit plutôt « d'une lecture mythique du réel ». Voir Jean Pouillon, « La Fonction Mythique », *Le Cru et le su*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 38.

<sup>577</sup> La mise en récit de soi dans le mythe par l'identification au héros a été abordée à la section 2.2.1.

du rapprochement avec la figure de l'antihéros, qui a souvent donné lieu à des représentations alternatives de masculinités dans l'art états-unien. La représentation d'antihéros avec des caractéristiques masculines associées au héros continue de susciter des questions sur la marginalité rhétorique qui est ainsi articulée. Ces questions seront explorées dans la conclusion qui suit.

## CONCLUSION

Ce mémoire a cherché à révéler les discours articulés par l'affiliation du duo HalfLifers à la figure de l'idiot dans *Actions in Action* (1997). Notre curiosité avait été attisée par la manière dont cette vidéo met en scène des comportements inconvenants avec un esprit ludique et ce, tant par les personnages représentés que par l'esthétique de l'amateurisme de la réalisation. Cette recherche était portée par la volonté de sonder, dans ce cas particulier, les possibles visés rhétoriques de l'association à cette figure et, d'autre part, d'appréhender les discours identitaires communiqués par cette association. Nous cherchions par là à mieux saisir comment l'affiliation de l'artiste à l'idiot influe sur la perception de l'œuvre, mais aussi à éclairer comment elle peut avoir un effet sur celle de l'auteur. Afin de répondre à ces questions, nous nous étions engagée sur la piste de la « performance de l'idiotie ». Notre hypothèse de départ postulait que la performance de l'idiotie dans cette vidéo articule une marginalité rhétorique : l'identité singulière ainsi véhiculée participerait à authentifier le statut de créateur du duo HalfLifers au sein de la sphère de l'art.

Présentées à la fois comme figures de la singularité, figures réflexives, figures modernes, figures liminaires, figures de l'exclusion et motifs satiriques, les représentations du fou et de l'idiot depuis la Renaissance ont constitué un corpus secondaire qui a permis de peser le poids de diverses utilisations et méthodes de descriptions sur la performance de l'idiotie chez de plus en plus d'artistes depuis la modernité artistique. Ainsi, il a été démontré que les figures de l'idiot-sage et du fol-sage peuvent servir une conscience critique en articulant une ironie socratique : en adoptant un point de vue d'humilité, l'auteur valide sa propre sagesse. Il a également été démontré que le potentiel critique de ces figures réflexives explique en partie leur utilisation par des artistes à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle pour représenter leur propre identité, conjointement avec les rapprochements scientifiques entre l'anormal et la



figure de l'artiste menés à la même époque et l'intérêt pour le grotesque et l'insolite suite à l'abolition d'une organisation politique monarchique en France.

Ce mémoire a également démontré que les artistes occupent dans nos sociétés contemporaines un rôle particulier de « critiques autorisés » comparable à celui des humoristes. Ce rôle est l'équivalent contemporain de celui plus anciennement occupé par les bouffons, clowns et fous, qui incarnent le mythe du *trickster* dans le rite, et qui étaient plongés dans un statut de liminalité permanente. La performance de l'idiotie serait une manière d'articuler une marginalité rhétorique autorisant l'artiste de prendre la parole avec un point de vue critique.

Ce mémoire a également mis en lumière les mécanismes visuels et textuels conduisant à la lecture d'une performance de l'idiotie dans la vidéo *Actions in Action*. Cette analyse a révélé que la vidéo opère une marginalité rhétorique en performant une double idiotie : d'une part, par la mise en œuvre d'une esthétique vidéographique et d'une structure du récit qui cumulent les ruptures, d'autre part, par la représentation de personnages liminaires, inconvenants, ineptes, antihéroïques.

Ce faisant, ce mémoire a répondu à son objectif d'élargir les études sur l'idiotie par l'examen des visées rhétoriques d'une vidéo qui n'avait pas été analysée sous cet angle. Il a également présenté, dans le troisième chapitre, l'étude la plus exhaustive de la vidéo *Actions in Action* qui, à notre connaissance, a été réalisée à ce jour. Il a également tenté de contribuer à étendre les études sur les représentations d'identités abjectes à un corpus masculin dans la sphère de l'art. À ce niveau, plusieurs questions demeurent irrésolues.

À la lumière de notre démonstration de l'affiliation à des identités singulières de la vidéo, nous comprenons que *Actions in Action* construit une satire au moyen d'une persona idiote, à travers une double performance de l'idiotie, c'est-à-dire par la

représentation de figures liminaires, d'identités et mouvements alternatifs et par une narration active performant l'idiotie au moyen de multiples incongruités. Ce faisant, la vidéo présente une éloge de l'idiotie et de la singularité, qui prend part, en réalité, à une éloge de l'intelligence et de la sagesse, dans une inversion similaire à celle effectuée par la conscience critique<sup>578</sup>. En effet, la représentation du projet HalfLifers par des figures liminaires comme l'amateur (au niveau de la réalisation), ou l'antihéros (au niveau des personnages) peut apparaître comme un signe de distinction positive. Plus particulièrement dans un contexte de production artistique, cette identification apparaît cohérente avec les principes de création valorisés depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Par exemple, « l'esthétique de la maladresse » au cinéma, telle qu'expliquée par Sarah Leperchey, met en relief comment ce renoncement peut acquérir une valeur positive :

La maladresse peut [...] devenir paradoxalement une marque de grandeur. ... La maladresse est [...] souvent valorisée en tant qu'elle correspond à une déprise, à un dessaisissement vis-à-vis de l'œuvre, un renoncement à maîtriser totalement le processus créatif. Or cette déprise permet de travailler avec plus de liberté, de rester disponible aux aléas, de tâtonner et d'expérimenter<sup>579</sup>.

À travers cette double performance de l'idiotie dans *Actions in Action*, le projet HalfLifers effectue une autoreprésentation par une identité abjecte et marginale, dont ils se distancient néanmoins par moments grâce à des indices d'ironie. Bien qu'ils ne soient pas associés à une marginalité sociologique, Discenza et Burns performant une marginalité rhétorique qui a pour effet de légitimer leur statut d'artiste dans la sphère de l'art d'élite, une sous-culture liminoïde caractérisée par des exigences de singularité et des rapports de compétition<sup>580</sup>. En effet, les artistes occupent un statut particulier dans nos sociétés ; la figure de l'artiste est d'ailleurs

---

<sup>578</sup> Voir section 1.3.3.

<sup>579</sup> Sarah Leperchey, *op. cit.*, p. 25.

<sup>580</sup> Voir section 2.3.1.

parfois comparée au mythe de l'éternel adolescent, du *trickster*<sup>581</sup>, ou à celle du « dandy<sup>582</sup> ».

Il est possible que le projet HalfLifers se représente dans *Actions in Action* au moyen d'un positionnement inférieur, en construisant une persona idiote, afin d'obtenir le privilège d'une critique non censurée, tel que Joan R. Gilbert le suggère dans le contexte de la profession d'humoriste :

Il est possible que les femmes et minorités aient à ne pas paraître menaçantes tel que les fous le faisaient afin de devenir des critiques sociaux autorisés. Il est possible que dire la vérité avec impunité soit, tel que Zijderveld (1982) le suggère, un privilège accordé seulement à ceux qui n'ont pas de pouvoir réel pour subvertir le groupe dominant. Faire rire le « Maître » est une chose, prendre sa place dans une position de pouvoir en est plutôt une autre<sup>583</sup>.

Il s'agirait là d'un besoin de se représenter comme marginal pour correspondre au statut liminoïde de l'artiste, d'ailleurs comparable à celui de l'humoriste<sup>584</sup> :

En tant que critiques sociaux autorisés, les humoristes ont toujours été « anormaux » de quelque manière que ce soit, qu'ils soient physiquement difformes et rangés comme des « animaux de compagnie » préférés dans les cours d'autrefois ou encore simplement comme des membres de groupes non affranchis dans la culture contemporaine, plus le performeur est marginal, plus il ou elle dispose d'un grand « capital ». Dans le contexte contemporain de l'humour de type *stand-up comedy*, la nature cumulative de la marginalité performée est manifeste – c'est-à-dire que plus le performeur est marginal, plus le potentiel de marchandisation comique de ces caractéristiques est grand<sup>585</sup>.

En d'autres mots, faire l'idiot opère une rhétorique de marginalisation qui est avantageuse. L'autoreprésentation par une persona idiote permet de se positionner dans un statut marginal (même si ce n'est pas le cas) afin de s'autoriser à énoncer un discours critique. Comme l'explique Gilbert :

<sup>581</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.* p. 248.

<sup>582</sup> Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, En ligne, no 33, 1999, p. 9, <<http://terrain.revues.org/index2673.html>>. Consulté le 19 novembre 2012.

<sup>583</sup> Joanne R Gilbert, *op. cit.*, p. 21. Traduction libre.

<sup>584</sup> Voir section 2.3.2.

<sup>585</sup> Joanne R. Gilbert, *op. cit.*, p. 24. Traduction libre.

[L]'autorisation des critiques sociaux est indissociable d'une compréhension de la manière dont l'humour fonctionne en public. Les membres d'un groupe sont autorisés à plaisanter sur ce groupe et même l'insulter ; une fois qu'un membre sort du groupe, toutefois, il ou elle peut seulement critiquer publiquement son propre groupe – à moins, bien sûr, qu'il ou elle soit un critique social autorisé, un fou professionnel tel David Letterman... [qui] est autorisé à attaquer n'importe quel groupe parce qu'il est, après tout, un bouffon. Bien qu'il ne parle pas d'une position de marginalité basée sur une ethnie ou un sexe, il construit et performe une marginalité rhétorique, présentant une persona excentrique (appelant continuellement l'attention sur son apparence « ridicule » [« *goofy* »] et référent à lui-même comme un « idiot » [« *dweeb* »]) qui se réjouit de tester les paramètres rigides du réseau télévisuel<sup>586</sup> ».

Il est possible que l'autoreprésentation du projet HalfLifers par une figure victimaire s'éloigne de la position réelle de domination de son groupe sociologique d'appartenance<sup>587</sup> précisément pour mieux affirmer son hégémonie, par un procédé de marginalisation rhétorique qui aurait pour effet de renforcer son statut. Cette hypothèse est notamment défendue par Sean Brayton qui, citant l'exemple des figures de l'« *indie rocker* » et de chanteurs de « *hard country* », soutient que

l'adoption d'une identité abjecte s'opère de manière ironique pour restaurer l'importance culturelle de la position de l'homme blanc. L'autodérision fonctionne pour ériger un périmètre de sécurité autour du soi, rendant l'homme blanc "imperméable à la critique" (Newitz, 1997, p. 146)<sup>588</sup>.

Supposant que, comme le soutient Brayton, des productions culturelles telles *Jackass* révèlent une identité « automarginalisante [de la masculinité blanche] [...] invraisemblablement victimisée<sup>589</sup> » pouvons-nous conserver de telles conclusions dans l'analyse de représentations d'identités masculines blanches produites dans le champ de l'art ? La pratique vidéographique du projet HalfLifers telle qu'observée dans le cas de *Actions in Action* présente une autoreprésentation d'identités

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 21. Traduction libre.

<sup>587</sup> Tel qu'expliqué précédemment, les hommes blancs, contrairement aux groupes minoritaires, bénéficient plutôt du privilège de l'invisibilité. Voir section 2.3.2.

<sup>588</sup> Sean Brayton, *op. cit.*, p. 59-60. Traduction libre.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 69. Traduction libre.

masculines et blanches grotesques, singulières, liminaires, victimaires par affiliation à la figure de l'idiot. En étant l'auteur de cette vidéo et en y incarnant des personnages idiots, le duo HalfLifers articule une marginalité rhétorique qui ne semble pas réclamer un statut plus élevé pour la communauté masculine blanche.

Nous n'excluons par la possibilité que la performance de l'idiotie dans *Actions in Action* puisse entraîner une élévation de statut pour Discenza et Burns. D'une part, cette élévation peut être occasionnée par l'autoreprésentation par des statuts hiérarchiquement inférieurs associés aux figures de l'idiot et de l'amateur malgré leur statut d'hommes blancs, une inversion pouvant démontrer une forme d'humilité et solidarité vis-à-vis les artistes des minorités. D'autre part, la mise en scène d'une identité singulière par la performance de l'idiotie peut rehausser leur statut d'artiste dans un contexte de diffusion régi par une éthique de singularité. Ne pouvant parler de leurs réalités particulières comme les artistes appartenant à des minorités, la singularité du duo est exprimée par l'association à des figures de la singularité comme l'idiot, le fou et le *geek*. Cependant, face aux différentes hypothèses soulevées pour saisir les visées rhétoriques de la performance de l'idiotie dans *Actions in Action* ainsi que son effet sur la perception de l'œuvre et de l'identité du duo, une avenue de recherche qui fut peu investiguée s'impose à notre réflexion. Il est possible que la performance de l'idiotie dans *Actions in Action* permette aux deux membres du duo de s'affilier à la figure de l'artiste moderne/postmoderne. Par l'association à cette image, ils peuvent plus facilement intégrer leurs propres communautés artistiques locales, lesquelles promeuvent l'art des minorités et plus généralement les anti-structures. Ainsi, ils construisent une identité artistique leur permettant de se tailler une place auprès des autres artistes de leur sphère, avec lesquels ils sont liés par des rapports de compétition. Cela leur permet aussi d'obtenir un statut marginal facilitant la création de liens d'amitié avec d'autres artistes au sein de cette contreculture. Malgré leur statut d'hommes blancs, Discenza et Burns ont peut-être le sentiment d'être néanmoins singuliers,



ce qui les amène à connecter avec les artistes issus de réalités minoritaires, de par leur origine ethnique, orientation sexuelle, identité sexuelle, handicaps physique, etc. Dans ce cas, performer l'idiotie leur permettrait de se représenter avec un statut d'égal afin de montrer leur appartenance à ce milieu. Cette hypothèse soulève de nouvelles avenues de recherches. La performance d'une marginalité rhétorique serait-elle une nécessité pour les artistes blancs et masculins ? Elle serait alors seule manière possible de valider la pertinence d'un point de vue associé au privilège de l'invisibilité dans la sous-culture de la vidéo.

## ANNEXE A

Tableau 1 - Caractéristiques des séquences de *Actions in Action*

Section	Séquence	Lieu	Temps	Durée	Degré de rapidité du défilement des images	Compréhensibilité des dialogues (ou des crédits)
Début	Séquence 1	Ext., terrain	00:00:00 - 00:01:25	1 min. 25 s.	Très élevé	Faible
Milieu	Séquence 2.1	Int., cuisine	00:01:25 - 00:01:31	0 min. 6 s.	Extrêmement élevé	Nulle
Milieu	Séquence 2.2	Int., cuisine	00:01:31 - 00:03:03	1 min. 34 s.	Élevé	Assez bonne
Milieu	Séquence 2.3	Int., cuisine	00:03:03 - 00:03:10	0 min. 8 s.	Extrêmement élevé	Nulle
Milieu	Séquence 2.4	Int., cuisine	00:03:10 - 00:04:47	1 min. 41 s.	Très élevé	Assez bonne
Milieu	Séquence 2.5	Int., cuisine	00:04:47 - 00:05:02	0 min. 14 s.	Extrêmement élevé	Nulle
Milieu	Séquence 2.6	Int., cuisine	00:05:02 - 00:05:59	0 min. 55 s.	Élevé	Assez bonne
Milieu	Séquence 2.7	Int., cuisine	00:05:59 - 00:06:07	0 min. 9 s.	Extrêmement élevé	Nulle
Milieu	Séquence 2.8	Int., cuisine	00:06:07 - 00:07:18	1 min. 13 s.	Élevé	Assez bonne
Milieu	Séquence 2.9	Int., cuisine	00:07:18 - 00:07:33	0 min. 13 s.	Extrêmement élevé	Nulle
Milieu	Séquence 2.10	Int., cuisine	00:07:33 - 00:09:08	1 min. 37 s.	Élevé	Assez bonne
Milieu	Séquence 2.11	Int., cuisine	00:09:08 - 00:09:12	0 min. 3 s.	Extrêmement élevé	Nulle
Milieu	Séquence 2.12	Int., cuisine	00:09:12 - 00:10:08	0 min. 53 s.	Élevé	Assez bonne
Fin	Séquence 3	Ext., terrain	00:10:08 - 00:10:22	0 min. 13 s.	Très élevé	Faible
Fin	Générique (crédits)	Fond noir	00:10:22 - 00:11:00	0 min. 38 s.	Standard	Excellente

## ANNEXE B

Tableau 2 - Transcript of *Actions in Action*

Sequence	Time	Dialogues
Sequence 1	00:00:00-00:01:25	<p><b>JIM OR JOE:</b> Ha! Alright!</p> <p>[Indistinct exchange]</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Ok! Alright...</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Ok...</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Action!</p> <p>[Indistinct exchange]</p>
Sequence 2.01	00:01:25-00:01:31	[Indistinct exchange]
Sequence 2.02	00:01:31-00:03:03	<p>[Jim is holding out his arm.]</p> <p><b>JIM:</b> Alright! Joey! Joey!</p> <p><b>JOE:</b> Ready?</p> <p><b>JIM:</b> Joey! [Overlapping voices.] Break it [his arm], Joey!</p> <p>[Joe breaks a celery above Jim's arm.]</p> <p><b>BOTH:</b> Ah!</p> <p><b>JIM:</b> Ah! It's not enough.</p> <p><b>JOE:</b> Alright! We got more. We got more.</p> <p><b>JIM:</b> Do it again! Do it again! [The sentence is difficult to determine.]</p> <p><b>JOE:</b> Ready? Go!</p> <p>[Joe breaks a celery above Jim's other arm.]</p> <p><b>JIM:</b> Ah! Ah! Ah! Ah! My God! Ah! Ah! Alright...</p> <p><b>JOE:</b> You need more?</p> <p><b>JIM:</b> Yeah! One more ought to do it! One more ought to do it! Right here, [the last part of the sentence is difficult to determine]. [Jim shows his thigh and Joe moves a celery towards it.] Go!</p> <p><b>BOTH:</b> [Joe breaks the celery.] Ah!</p> <p><b>JIM:</b> God... Ah! Yeah I think that's... I think that's working. Do I look alright?</p> <p><b>JOE:</b> You look better. Can you move? Can you move?</p> <p><b>JIM:</b> [Jim is jumping up and down.] I'm moving!</p> <p><b>JOE:</b> Alright, [the last part of the sentence is difficult to determine].</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Ok! This ought to do it!</p> <p><b>JOE:</b> Ready?</p>



		<p><b>JIM:</b> Yeah.</p> <p>[Joe breaks a celery above Jim's leg.]</p> <p><b>BOTH:</b> Ah!</p> <p><b>JOE:</b> Oh! That... That really feels better!</p> <p><b>JIM:</b> No it doesn't! No, no, I can't move at all!</p> <p><b>JOE:</b> Try this! Try this!</p> <p>[Joe is moving a banana above Jim's face and torso.]</p> <p><b>JIM:</b> What are you doing? What...what... are you using the...</p> <p><b>JOE:</b> Do you feel anything? Is this working?</p> <p><b>JIM:</b> No way... No way...</p> <p><b>JOE:</b> Hang on... Hang on... [Joe rushes towards the refrigerator and opens the door with all his weight.] Ah! Ah! Ah! Meat products. [Joe grabs a pack of processed meat products and unseals it.] Processed meat products! Jim, look! Jim! [Joe breathes heavily.] Wait! Give me your hand!</p> <p><b>JIM:</b> That will work!</p> <p><b>JOE:</b> Give me your hand!</p> <p><b>JIM:</b> That will work!</p> <p><b>JOE:</b> Give me your hand!</p> <p><b>JIM:</b> That will work!</p> <p>[Joe puts a slice of luncheon meat on the flat of Jim's hand.]</p> <p><b>JIM:</b> Can you do another one?</p> <p><b>JOE:</b> Yeah, lean back.</p> <p><b>JIM:</b> Ok.</p> <p><b>JOE:</b> Lean back!</p> <p><b>JIM:</b> All right! That's good...</p> <p>[Joe puts a slice of luncheon meat on Jim's mouth.]</p> <p><b>JOE:</b> Is that helping? This is gonna read by your skin, all right?</p> <p><b>JIM:</b> Alright!</p> <p><b>JOE:</b> It's gonna bind your body.</p> <p><b>JIM:</b> Ok, I think it's working. [Joe laughs and Jim tries to contain his laughter.] Yeah, it's working!</p> <p><b>JOE:</b> Just... [Joe tries to contain his laughter.] Hang on!</p> <p><b>JIM:</b> This is working alright. I can feel that I have new growth happening.</p> <p><b>JOE:</b> Jim! Jim! Open your eyes!</p>
--	--	--

		<p><b>JIM:</b> [The first part of the sentence is difficult to determine] open the eyes!</p> <p><b>JOE:</b> Come on Jim! [Joe is throwing slices of luncheon meat toward Jim.]</p> <p><b>JIM:</b> They're not grown in yet.</p> <p><b>JOE:</b> Come on, Jim! Jim... There's not much time! Come on! Jim!</p> <p><b>JIM:</b> [Jim is bending his knees and stretching out his hands in front of him.] Try it again! Try it again! Try one more! Try it again! One more! I think I can get it. One more ought to do it!</p>
Sequence 2.03	00:03:03-00:03:10	[Indistinct exchange.]
Sequence 2.04	00:03:10-00:04:47	<p>[Jim unzips Joe's overall. Jim grabs his hands, pushing them towards his back.]</p> <p><b>JIM:</b> Get your hands back there [the last part of the sentence is difficult to determine]. [Joe groans.] Come on! Come on! This will do it! [Jim opens a bag of cheese snacks.]</p> <p><b>JOE:</b> I'm losing it.</p> <p><b>JIM:</b> No you're not! [The sentence is difficult to determine, possibly "Hang up there!"]</p> <p><b>JOE:</b> I can't!</p> <p>[Jim starts pouring the whole content of the bag on Joe's face.]</p> <p><b>JIM:</b> [The sentences are difficult to determine, possibly "Hang up there! Hang up there!"]</p> <p>[Joe's mouth stays wide open and some snacks get into it. He is laughing.]</p> <p><b>JOE:</b> I cant! I can't!</p> <p><b>JIM:</b> How do you feel? How do you feel? Do you feel all right?</p> <p><b>JOE:</b> [Joe is chewing.] They're crunchy!</p> <p><b>JIM:</b> Alright! Alright! Take a breather! Take a breather...</p> <p><b>JOE:</b> Their crunchiness is giving me new strength!</p> <p><b>JIM:</b> Alright, take... take a breather.</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Ah! Ah!</p> <p>[Joe grabs a pack of puddings.]</p> <p><b>JIM:</b> What's this? Some kind of...</p> <p><b>JOE:</b> Colored snack food! Colored snack food, Jim!</p>

	<p><b>JIM:</b> I need it!</p> <p>[Jim shakes Joe's hand, trying to grab a container of pudding for himself.]</p> <p><b>JOE:</b> This is yours! This is yours!</p> <p>[Heavy breathing.]</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> There's some kind of...</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Nutrition!</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> The sign of the rabbit... the rabbit will help us!</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Activate nutrition now!</p> <p>[Jim is holding an unsealed container of pudding next to his lower face.]</p> <p><b>JIM:</b> Stay away from me! This is... this is [the last part of the sentence is difficult to determine]. [Jim is loudly sipping on the pudding.]</p> <p><b>JOE:</b> It's suiting me... Ah! Ah! [Joe unseals another container of pudding.] What other colors are there? What colors... Ah! Yellow! Yellow helps too! The yellow! Try the yellow!</p> <p><b>JIM:</b> [Jim babbles, making most of his speech difficult to determine. The last part of the speech is possibly "This is good, this is good".]</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Now I can think again! I can start to move my body parts.</p> <p><b>JIM:</b> This is really working! This is really healing me! [Babblings.] This is really helping me!</p> <p><b>JOE:</b> Just hang in there! [Jim babbles.] Hang in there!</p> <p>[Joe is holding two slices of bread.]</p> <p><b>JOE:</b> Give me your hand! Give me... give me your hand! Give me your hand!</p> <p><b>JIM:</b> Ok.</p> <p>[Joe holds a slice of bread on each side of Jim's hand.]</p> <p><b>JIM:</b> Help me okay? Help me! Help me!</p> <p><b>JOE:</b> Just... just concentrate! Just concentrate on the healing work.</p> <p><b>JIM:</b> Can I have a bite [reference to the bread]?</p> <p><b>JOE:</b> No! No, don't eat it! You'll disrupt [the last part of the sentence is difficult to determine]. You'll disrupt the energy [word difficult to determine], Jim! NO! [Sentence difficult to</p>
--	--

		<p>determine.]</p> <p><b>JIM:</b> Oh God... [Jim babbles.]</p> <p>[Jim stands up and tilts his head back, keeping his mouth wide open. Joe pours a blue liquid from a bottle in Jim's mouth.]</p> <p>[Heavy breathing.]</p> <p>[Jim coughs.]</p>
Sequence 2.05	00:04:47- 00:05:02	[Indistinct exchange.]
Sequence 2.06	00:05:02- 00:05:59	<p><b>JIM:</b> I want you to open the [the words are difficult to determine] and get ready for [the words are difficult to determine] healing mixture. On the account of five... [the last part of the sentence is difficult to determine].</p> <p>[Jim pours water in Jim's mouth with a watering can.]</p> <p><b>JOE:</b> [Joe is loudly breathing out.] Jim!</p> <p><b>JIM:</b> How is it feeling?</p> <p><b>JOE:</b> Is it you?</p> <p><b>JIM:</b> It's not me: it's a <i>doppelgänger</i>! [Overlapping voices, the words are difficult to determine.]</p> <p><b>JOE:</b> God!</p> <p><b>JIM:</b> Find Jim, he told me to find Jim... [Overlapping voices, the words are difficult to determine.]</p> <p><b>JOE:</b> Where's the real one?</p> <p><b>JIM:</b> I'm Joe, the <i>doppelgänger</i>.</p> <p><b>JOE:</b> No!</p> <p><b>JIM:</b> He said: "Don't leave him down inside the space...Find him!"</p> <p><b>JOE:</b> [Joe is holding bananas on each side of Jim's head.] [Overlapping voices, the words are difficult to determine] get Jim back! Ah! Tell me where he is! Tell me!</p> <p><b>JIM:</b> I don't know. I'm not the real Jim, Joe.</p> <p>[Joe pulls back the bananas and yells.]</p> <p><b>JOE:</b> Ah! I gotta think. Ah! I gotta think. I need meat products to think. I need meat products. I need meat product to think.</p> <p><b>JIM:</b> Oh you gotta think... I could just...I could use some more of this... memory fluid [reference to the blue liquid bottle]... A little bit of this memory fluid and then we might be able to retract where I need to go. [Jim pours blue liquid</p>

		all over his mouth and his lower face.] Oh that's good! I can totally tell where I'm supposed to be now.
Sequence 2.07	00:05:59- 00:06:07	[Indistinct exchange.]
Sequence 2.08	00:06:07- 00:07:18	<p><b>JOE:</b> I think we're... I think we're almost there.</p> <p><b>JIM:</b> Can you prepare my head, Joe?</p> <p>[Joe is taking off Jim's hood.]</p> <p><b>JOE:</b> Yeah... Yeah...</p> <p><b>JIM:</b> You're sure I've trained long enough for this?</p> <p><b>JOE:</b> I think you're ready. I think you're ready. Hang on...</p> <p><b>JIM:</b> Alright...</p> <p><b>JOE:</b> All right, we're going...we're going in [reference to the bowl of red liquid in front of them]!</p> <p><b>JIM:</b> You sure...</p> <p><b>JOE:</b> We're going in!</p> <p><b>JIM:</b> You're sure I'm ready...</p> <p><b>JOE:</b> Yeah!</p> <p><b>JIM:</b> You're sure I'm ready for this.</p> <p><b>JOE:</b> I'm sure.</p> <p><b>JIM:</b> And it's gonna help me?</p> <p><b>JOE:</b> You gotta [the last part of the sentence is difficult to determine, possibly "have faith"]!</p> <p><b>JIM:</b> It's gonna help me?</p> <p><b>JOE:</b> Yes! Yes! There's not much time.</p> <p><b>JIM:</b> I'm gonna get healed?</p> <p><b>JOE:</b> There's not much time, Joe.</p> <p><b>JIM:</b> OK... I trust you.</p> <p><b>JOE:</b> I know you do. Come on! Come on! There you go!</p> <p>[Jim buries his face in the red liquid.]</p> <p><b>JOE:</b> Ah!</p> <p>[Jim removes his head from the bowl and noisily spits.]</p> <p><b>JOE:</b> So! Are you all right?</p> <p>[Jim nods in agreement with his eyes closed and coughs.]</p> <p><b>JOE:</b> Wait! We're not finished yet. Hang on! Hang on! Come on, one more!</p> <p>[Joe grabs Jim's head and presses his face against a popcorn pan. He helps him to stand up and adds a few popcorns on his forehead, while breathing out heavily. Jim coughs. Joe</p>



		<p>spreads red liquid on his forehead with a banana. Jim is feeling around with his hands while keeping his eyes closed.]</p> <p>[Indistinct chatter.]</p> <p><b>JIM:</b> I think I'm gonna make it... I think I'm gonna make it this time...</p> <p><b>JOE:</b> We gotta get out of here.</p> <p><b>JIM:</b> I think I'm gonna make it this time.</p> <p><b>JOE:</b> Hang on! I'm coming with you!</p> <p><b>JIM:</b> I think I'm gonna...</p> <p><b>JOE:</b> I'm coming with you!</p> <p><b>JIM:</b> I think I'm...</p> <p><b>JOE:</b> I'll be right there. I'll be right back.</p> <p>[Joe buries his face in the bowl of red liquid and removes his head almost immediately.]</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Everything's red!</p>
Sequence 2.09	00:07:18- 00:07:33	[Indistinct exchange.]
Sequence 2.10	00:07:33- 00:09:08	<p><b>JOE:</b> All these...</p> <p><b>JIM:</b> [The first part of the sentence is difficult to determine] found something for you.</p> <p><b>JOE:</b> All these... all these products, they haven't helped.</p> <p><b>JIM:</b> [Jim is filling a disposable pastry dish with aerosol whipped cream.] This is... This is a homemade mixture. This is gonna work. This is homemade!</p> <p><b>JOE:</b> Hey Jim, the [last part of the sentence difficult to determine]...</p> <p><b>JIM:</b> This is homemade!</p> <p><b>JOE:</b> The [the words are difficult to determine] aren't helping.</p> <p><b>JIM:</b> Oh yeah! This is homemade!</p> <p><b>JOE:</b> What do you got there?</p> <p><b>JIM:</b> Homemade! This'll help you! Oh yeah! Ah! Homemade, never fail! Oh yeah!</p> <p>[Jim throws the whipped cream pie at Joe.]</p> <p><b>JIM:</b> But you know what? We just need one more thing.</p> <p>[Jim unseals individual cheese slices.]</p> <p><b>JOE:</b> Jim! It's not working! I don't have... I'm not feeling any... [The last part of the sentence is difficult to determine.]</p>

	<p><b>JIM:</b> Oh yes you are... Are you going to [the last part of the sentence is difficult to determine]?</p> <p><b>JOE:</b> I'm losing... I'm losing my memory. I don't remember where I'm supposed to be...</p> <p><b>JIM:</b> Joe, I'm putting the memory slabs on your face now! Can you hear me? Memory slabs!</p> <p><b>JOE:</b> Ok.</p> <p>[Jim puts cheese slices on Joe's face.]</p> <p><b>JIM:</b> Ok! Here's one! Memory slabs! Four more! Four more and don't eat anything. Don't eat a thing. This will give your memory back.</p> <p><b>JOE:</b> Jim! Jim!</p> <p><b>JIM:</b> This will get your memory back.</p> <p><b>JOE:</b> Jim! The mission!</p> <p><b>JIM:</b> Don't use your vocal cords!</p> <p><b>JOE:</b> I remember the mission now!</p> <p><b>JIM:</b> You're starting to remember?</p> <p><b>JOE:</b> It's coming back!</p> <p><b>JIM:</b> Ok.</p> <p><b>JOE:</b> It's coming back to me, but there's... There's no time!</p> <p><b>JIM:</b> There's time.</p> <p><b>JOE:</b> There's no time! We gotta get out of here!</p> <p>[Joe takes off his glasses and pulls them up on his forehead, while making a sound effect with his mouth.]</p> <p><b>JOE:</b> Jim, I know what we're supposed to do now. And I know where we're supposed to do it.</p> <p><b>JIM:</b> First of all, I don't know who the hell you are, I don't know where I'm supposed to go, and I'm not feeling great! So will you please tell me what's going on?</p> <p><b>JOE:</b> Don't move!</p> <p><b>JIM:</b> I don't know what I'm supposed to do!</p> <p><b>JOE:</b> Don't move! Don't move!</p> <p><b>JIM:</b> I don't know where I'm supposed to go! And I don't know... [the last part of the sentence is difficult to determine].</p> <p><b>JOE:</b> [The first part of the sentence is difficult to determine] dairy products will restore you as they restored me.</p> <p><b>JIM:</b> I don't know who my doctor...</p> <p><b>JOE:</b> Just Concentrate! Concentrate on the dairy products!</p>
--	---

		<b>JIM:</b> Ah! Ok! But there's no dairy in that product!
Sequence 2.11	00:09:08- 00:09:12	[Indistinct exchange.]
Sequence 2.12	00:09:12- 00:10:05	<p><b>JOE:</b> [First part of the sentence difficult to determine]... is completely disabled! I don't have much time left myself. These are the only things that will work now. Ah! Tropical island flavored [the word is difficult to determine, possibly "pods"].</p> <p>[Joe is lining up pineapple slices on Jim's torso.]</p> <p><b>JOE:</b> One for you... Now it looks like you need a few more.</p> <p>[Jim screams in pain.]</p> <p><b>JOE:</b> Looks like you need... God! Almost the whole can!</p> <p>[Jim screams in pain.]</p> <p><b>JOE:</b> Hang in there!</p> <p><b>JIM:</b> [Jim coughs.] This is helping me... I can feel it!</p> <p><b>JOE:</b> Is it working?</p> <p><b>JIM:</b> Yeah... it's working...</p> <p><b>JOE:</b> Hang in there.</p> <p><b>JIM:</b> [Jim coughs.] Put some more tropical island fruit on me...</p> <p><b>JOE:</b> That's it. There's just one left for me, it's gonna have to hold you.</p> <p><b>JIM:</b> This is gonna work, it's binding me up. (Jim coughs.) Do you have enough for you?</p> <p><b>JOE:</b> I just have one left for me, but hang on there.</p> <p><b>JIM:</b> If you want I'll split my body in half and give you...</p> <p><b>JOE:</b> No, I still got this... this piece of... of ham!</p> <p><b>JIM:</b> Ok... it feels good...</p> <p>[Joe lies down next to Jim and puts a slice of luncheon meat on his forehead.]</p> <p><b>JIM:</b> I feel really really smart.</p> <p><b>JOE:</b> [Joe adds a pineapple slice on the slice of luncheon meat.] Hang on! I'm coming with you! I'm coming...</p> <p><b>JIM:</b> Ok...Let's put our hands up and think about...</p> <p><b>JOE:</b> Enter...</p> <p><b>JIM:</b> Up there...</p> <p><b>JOE:</b> Enter stasis mode. Enter stasis mode.</p> <p><b>JIM:</b> Enter stasis mode.</p>

Sequence 3	00:10:05- 00:10:25	<b>JIM OR JOE:</b> Come on! Let's go! [Indistinct exchange]
---------------	-----------------------	--

## ANNEXE C



Tableau 3 - Traduction française du verbatim de *Actions in Action*

Séquence	Temps	Dialogues
Séquence 1	00:00:00-00:01:25	<p><b>JIM OR JOE:</b> Ha! D'accord!</p> <p>[Échange indistinct.]</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Ok! D'accord...</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Ok...</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Action!</p> <p>[Échange indistinct.]</p>
Séquence 2.01	00:01:25-00:01:31	[Échange indistinct.]
Séquence 2.02	00:01:31-00:03:03	<p>[Jim tend son bras.]</p> <p><b>JIM:</b> Bien! Joey! Joey!</p> <p><b>JOE:</b> Prêt?</p> <p><b>JIM:</b> Joey! [Chevauchement des voix.] Brise-le [son bras], Joey!</p> <p>[Joe brise un céleri au-dessus du bras de Jim.]</p> <p><b>BOTH:</b> Ah!</p> <p><b>JIM:</b> Ah! Ce n'est pas assez!</p> <p><b>JOE:</b> Ça va! Nous en avons davantage. Nous en avons davantage.</p> <p><b>JIM:</b> Fais-le encore! Fais-le encore! [La phrase est difficile à déterminer.]</p> <p><b>JOE:</b> Prêt? Allons-y!</p> <p>[Joe brise un céleri au-dessus de l'autre bras de Jim.]</p> <p><b>JIM:</b> Ah! Ah! Ah! Ah! Mon Dieu! Ah! Ah! D'accord...</p> <p><b>JOE:</b> En as-tu besoin de plus?</p> <p><b>JIM:</b> Ouais! Un de plus devrait le faire! Un de plus devrait le faire! Juste ici, [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer]. [Jim désigne sa cuisse et Joe déplace un céleri vers celle-ci.]. Allez!</p> <p><b>BOTH:</b> [Joe brise le céleri.] Ah!</p> <p><b>JIM:</b> Dieu... Ah! Ouais, je crois que ceci est... Je crois que ceci est en train de fonctionner. Ai-je l'air bien?</p> <p><b>JOE:</b> Tu as l'air mieux. Peux-tu bouger? Peux-tu bouger?</p> <p><b>JIM:</b> [Jim saute sur place.] Je suis en train de bouger!</p> <p><b>JOE:</b> D'accord, [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer].</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Ok! Ceci devrait faire.</p>

	<p><b>JOE:</b> Prêt?</p> <p><b>JIM:</b> Ouais.</p> <p>[Joe brise un céleri au-dessus de la jambe de Jim.]</p> <p><b>BOTH:</b> Ah!</p> <p><b>JOE:</b> Oh! Ceci... ceci fait vraiment sentir mieux!</p> <p><b>JIM:</b> Non, ça ne fait pas sentir mieux! Non, non, je ne peux pas bouger du tout!</p> <p><b>JOE:</b> Essaie ceci! Essaie ceci!</p> <p>[Joe déplace une banane au-dessus du torse et du visage de Jim.]</p> <p><b>JIM:</b> Qu'est-ce que tu fais? Qu'est-ce que... Qu'est-ce que... Est-ce que tu utilises le...</p> <p><b>JOE:</b> Sens-tu quelque chose? Est-ce ça marche?</p> <p><b>JIM:</b> Aucune chance... Aucune chance...</p> <p><b>JOE:</b> Tiens bon... Tiens bon... [Joe se précipite vers le réfrigérateur et ouvre la porte de tout son poids.] Ah! Ah! Ah! Produits à base de viande. [Joe saisit un paquet de viandes froides et le descelle.] Des produits transformés à base de viande! Jim, regarde! Jim! [Joe respire bruyamment.] Attends! Donne-moi ta main!</p> <p><b>JIM:</b> Ceci va fonctionner!</p> <p><b>JOE:</b> Donne-moi ta main!</p> <p><b>JIM:</b> Ceci va fonctionner!</p> <p><b>JOE:</b> Donne-moi ta main!</p> <p><b>JIM:</b> Ceci va fonctionner!</p> <p>[Joe dépose une tranche de viande froide sur la paume de la main de Jim.]</p> <p><b>JIM:</b> Peux-tu en faire un autre?</p> <p><b>JOE:</b> Ouais, penche-toi vers l'arrière.</p> <p><b>JIM:</b> Ok.</p> <p><b>JOE:</b> Penche-toi vers l'arrière!</p> <p><b>JIM:</b> D'accord! C'est bon...</p> <p>[Joe dépose une tranche de viande froide sur la bouche de Jim.]</p> <p><b>JOE:</b> Est-ce que ça aide? Ceci va lire par ta peau, d'accord?</p> <p><b>JIM:</b> D'accord!</p> <p><b>JOE:</b> Ça va incliner ton corps.</p> <p><b>JIM:</b> Ok, je crois que ça fonctionne. [Joe rit et Jim tente de</p>
--	---

		<p>contenir son rire.] Ouais, ça fonctionne!</p> <p><b>JOE:</b> Juste... [Joe tente de contenir son rire.] Tiens bon!</p> <p><b>JIM:</b> Ceci fonctionne assez bien. Je peux sentir que j'ai une excroissance qui se développe.</p> <p><b>JOE:</b> Jim! Jim! Ouvre tes yeux!</p> <p><b>JIM:</b> [La première partie de la phrase est difficile à déterminer] ouvre les yeux!</p> <p><b>JOE:</b> Allez, Jim! [Joe lance des tranches de viande froide vers Jim.]</p> <p><b>JIM:</b> Ils n'ont pas poussé encore.</p> <p><b>JOE:</b> Allez, Jim! Jim... Nous n'avons pas beaucoup de temps! Allez! Jim!</p> <p><b>JIM:</b> [Jim a les genoux fléchis et les mains tendues devant lui.] Essaie-le encore! Essaie-le encore! Essaie-en un encore! Essaie-le encore! Un de plus! Je crois que je peux l'avoir. Un de plus devrait le faire!</p>
Séquence 2.03	00:03:03-00:03:10	[Échange indistinct.]
Séquence 2.04	00:03:10-00:04:47	<p>[Jim détache la fermeture éclair de la combinaison de Joe. Il saisit les mains de Joe en les amenant vers son dos.</p> <p><b>JIM:</b> Mets tes mains derrière [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer]. [Joe gémit.] Allez! Allez! Ceci va le faire! [Jim ouvre un sac de grignotines de fromage.]</p> <p><b>JOE:</b> Je suis en train de le perdre.</p> <p><b>JIM:</b> Non, tu n'es pas en train de le perdre! [La phrase est difficile à déterminer, possiblement « Accroche-toi là! »]</p> <p><b>JOE:</b> Je ne peux pas!</p> <p>[Jim commence à déverser la totalité du contenu du sac sur le visage de Joe.]</p> <p><b>JIM:</b> [Les phrases difficiles à déterminer, possiblement « Accroche-toi là! Accroche-toi là! »].</p> <p>[La bouche de Joe demeure grande ouverte et quelques croustilles y pénètrent tandis que Joe rit.]</p> <p><b>JOE:</b> Je ne peux pas! Je ne peux pas!</p> <p><b>JIM:</b> Comment te sens-tu? Comment te sens-tu? Te sens-tu bien?</p> <p><b>JOE:</b> [Joe mastique.] Elles [les grignotines] sont croustillantes!</p> <p><b>JIM:</b> D'accord! D'accord! Prends une pause! Prends une</p>

	<p>pause...</p> <p><b>JOE:</b> Leur caractère croustillant me donne une force nouvelle!</p> <p><b>JIM:</b> Parfait, prends... prends un moment de repos.</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Ah! Ah!</p> <p>[Joe saisit un paquet de poudings.]</p> <p><b>JIM:</b> Qu'est-ce que c'est? Une sorte de...</p> <p><b>JOE:</b> Des collations colorées! Des collations colorées, Jim!</p> <p><b>JIM:</b> J'en ai besoin!</p> <p>[Jim secoue la main de Joe, en essayant de s'emparer d'un contenant de pouding.]</p> <p><b>JOE:</b> Ça, c'est à toi! Ça, c'est à toi!</p> <p>[Respiration bruyante.]</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Il y a une sorte de...</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Nutrition!</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Le signe du lapin... Le signe du lapin va nous aider!</p> <p><b>JIM OR JOE:</b> Activer la nutrition maintenant!</p> <p>[Jim tient un contenant de pouding descellé au niveau du bas de son visage.]</p> <p><b>JIM:</b> Reste loin de moi! Ceci est... ceci est [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer]. [Jim sirote bruyamment le pouding.]</p> <p><b>JOE:</b> Ça me convient... Ah! Ah! [Joe ouvre un autre contenant de pouding.] Quelles autres couleurs y a-t-il? Quelles couleurs? Ah! Jaune! Le jaune aide aussi! Le jaune! Essaie le jaune!</p> <p><b>JIM:</b> [Jim balbutie, rendant la majeure partie de son discours difficile à déterminer. La dernière partie de son discours est possiblement : « Ceci est bon, ceci est bon. »]</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Maintenant, je peux penser de nouveau! Je peux commencer à bouger les parties de mon corps.</p> <p><b>JIM:</b> Ceci fonctionne vraiment! Ceci me guérit vraiment!</p> <p>[Balbutiements.] Ceci m'aide vraiment!</p> <p><b>JOE:</b> Tiens bon! [Jim balbutie.] Tiens bon!</p> <p>[Joe tient deux tranches de pain.]</p> <p><b>JOE:</b> Donne-moi ta main! Donne-moi... donne-moi ta main! Donne-moi ta main!</p> <p><b>JIM:</b> Ok.</p>
--	---

		<p>[Joe tient une tranche de pain de chaque côté de la main de Jim.]</p> <p><b>JIM:</b> Aide-moi, ok? Aide-moi! Aide-moi!</p> <p><b>JOE:</b> Juste... Fais juste te concentrer! Fais juste te concentrer sur le travail de guérison!</p> <p><b>JIM:</b> Est-ce que je peux en prendre une bouchée? [référence au pain]?</p> <p><b>JOE:</b> Non! Non, n'en mange pas! Tu vas interrompre [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer.] Tu vas interrompre l'énergie [mot difficile à déterminer]. Jim! NON! [Phrase difficile à déterminer.]</p> <p><b>JIM:</b> Oh Dieu... [Jim balbutie.]</p> <p>[Jim se lève et penche sa tête vers l'arrière, en gardant sa bouche grande ouverte. Joe verse le liquide bleu d'une bouteille dans la bouche de Jim.]</p> <p>[Respiration bruyante.]</p> <p>[Jim tousse.]</p>
Séquence 2.05	00:04:47-00:05:02	[Échange indistinct.]
Séquence 2.06	00:05:02-00:05:59	<p><b>JIM:</b> Je veux que tu ouvres le [/la/les] [les mots sont difficiles à déterminer] et te prépares pour [les mots sont difficiles à déterminer] mélange de guérison. Au compte de cinq [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer].</p> <p>[Jim verse de l'eau dans la bouche de Joe à l'aide d'un arrosoir.]</p> <p><b>JOE:</b> [Joe expire bruyamment.] Jim!</p> <p><b>JIM:</b> Comment te sens-tu?</p> <p><b>JOE:</b> Est-ce toi?</p> <p><b>JIM:</b> Ce n'est pas moi : c'est un sosie! [Les voix se chevauchent, les mots sont difficiles à déterminer.]</p> <p><b>JOE:</b> Dieu!</p> <p><b>JIM:</b> Trouver Jim, il m'a dit de trouver Jim... [Les voix se chevauchent, les mots sont difficiles à déterminer.]</p> <p><b>JOE:</b> Où est le vrai?</p> <p><b>JIM:</b> Je suis Joe, le sosie.</p> <p><b>JOE:</b> Non!</p> <p><b>JIM:</b> Il a dit : « Ne l'abandonne pas dans l'espace... Trouve-le! »</p>



		<p><b>JOE:</b> [Joe tient des bananes de chaque côté de la tête de Jim.] [Les voix se chevauchent, les mots sont difficiles à déterminer.] Ramène Jim! Ah! Dis-moi où il est! Dis-moi!</p> <p><b>JIM:</b> Je ne sais pas. Je ne suis pas le vrai Jim, Joe.</p> <p>[Joe retire les bananes et crie.]</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Je dois penser. Ah! Je dois penser. J'ai besoin de produits à base de viandes pour penser. J'ai besoin de produits à base de viandes. J'ai besoin de produits à base de viandes pour penser.</p> <p><b>JIM:</b> Oh tu dois penser... Je pourrais juste ... Je pourrais utiliser un peu plus de ce... fluide de mémoire [référence à la bouteille remplie de liquide bleu]... Un peu de ce fluide de mémoire et ensuite nous pourrions être en mesure de retracer où je dois aller. [Jim verse le liquide bleu sur sa bouche et sur le bas de son visage.] Oh ceci est bon! Je peux assurément dire où je suis censé être maintenant.</p>
Séquence 2.07	00:05:59-00:06:07	[Échange indistinct.]
Séquence 2.08	00:06:07-00:07:18	<p><b>JOE:</b> Je crois que nous... Je crois que nous y sommes presque.</p> <p><b>JIM:</b> Peux-tu préparer ma tête, Joe?</p> <p>[Joe retire le capuchon de Jim.]</p> <p><b>JOE:</b> Ouais... Ouais...</p> <p><b>JIM:</b> Tu es sûr que je me suis entraîné assez longtemps pour ceci?</p> <p><b>JOE:</b> Je crois que tu es prêt. Je crois que tu es prêt. Tiens bon...</p> <p><b>JIM:</b> D'accord...</p> <p><b>JOE:</b> D'accord, nous allons... nous y allons... [référence au bol de liquide rouge devant eux]!</p> <p><b>JIM:</b> Tu es certain...</p> <p><b>JOE:</b> Nous y allons!</p> <p><b>JIM:</b> Tu es certain que je suis prêt...</p> <p><b>JOE:</b> Ouais!</p> <p><b>JIM:</b> Tu es certain que je suis prêt pour ceci?</p> <p><b>JOE:</b> Je suis certain.</p> <p><b>JIM:</b> Et ça va m'aider?</p> <p><b>JOE:</b> Tu dois [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer, possiblement « avoir confiance »]!</p>

		<p><b>JIM:</b> Ça va m'aider?</p> <p><b>JOE:</b> Oui! Oui! Il n'y a plus beaucoup de temps.</p> <p><b>JIM:</b> Je vais être guéri?</p> <p><b>JOE:</b> Il n'y a plus beaucoup de temps, Joe.</p> <p><b>JIM:</b> OK... je te fais confiance.</p> <p><b>JOE:</b> Je sais. Allez! Allez! Tiens, voilà!</p> <p>[Jim submerge son visage dans le liquide rouge.]</p> <p><b>JOE:</b> Ah!</p> <p>[Jim retire sa tête du bol et crache bruyamment.]</p> <p><b>JOE:</b> Alors! Est-ce que ça va?</p> <p>[Jim hoche la tête en gardant les yeux fermés, puis tousse.]</p> <p><b>JOE:</b> Attends! Nous n'avons pas terminé encore. Tiens bon! Tiens bon! Allez, un de plus!</p> <p>[Joe saisit la tête de Jim et la presse contre une poêle de maïs soufflé. Joe l'aide ensuite à se relever et ajoute quelques grains de maïs soufflé sur son front, en respirant bruyamment. Jim tousse. Joe étend le liquide rouge sur son front avec une banane. Jim tâtonne autour de lui, les mains dans le vide, en gardant ses yeux fermés.]</p> <p>[Échange indistinct.]</p> <p><b>JIM:</b> Je crois que je vais y arriver... Je crois que je vais y arriver cette fois...</p> <p><b>JOE:</b> Nous devons sortir d'ici.</p> <p><b>JIM:</b> Je crois que je vais y arriver cette fois.</p> <p><b>JOE:</b> Attends! Je viens avec toi!</p> <p><b>JIM:</b> Je crois que je vais...</p> <p><b>JOE:</b> Je viens avec toi!</p> <p><b>JIM :</b> Je crois que je...</p> <p><b>JOE:</b> Je serai juste là! Je reviendrai tout de suite!</p> <p>[Joe submerge son visage dans le bol de liquide rouge et retire sa tête presque aussitôt.]</p> <p><b>JOE:</b> Ah! Tout est rouge!</p>
Séquence 2.09	00:07:18- 00:07:33	[Échange indistinct.]
Séquence 2.10	00:07:33- 00:09:08	<p><b>JOE:</b> Tous ces...</p> <p><b>JIM:</b> [La première partie de la phrase est difficile à déterminer] trouvé quelque chose pour toi.</p> <p><b>JOE:</b> Tous ces... tous ces produits, ils n'ont pas aidé.</p>

	<p><b>JIM:</b> [Jim remplit une assiette à tarte jetable de crème fouettée à l'aide d'une bombonne en aérosol.] Ceci est... ceci est une préparation faite maison. Ceci va fonctionner. Ceci est fait maison!</p> <p><b>JOE:</b> Hé Jim, le[/la/les] [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer]...</p> <p><b>JIM:</b> Ceci est fait maison!</p> <p><b>JOE:</b> Le[/la/les] [les mots sont difficiles à déterminer] n'aident pas.</p> <p><b>JIM:</b> Oh ouais! Ceci est fait maison!</p> <p><b>JOE:</b> Qu'est-ce que tu tiens là?</p> <p><b>JIM:</b> Fait maison! Ceci va t'aider! Oh ouais! Ah! Fait maison, ça n'échoue jamais! Oh ouais!</p> <p>[Jim entarte Joe.]</p> <p><b>JIM:</b> Mais tu sais quoi? Nous n'avons plus besoin que d'une chose de plus.</p> <p>[Jim déballe des tranches de fromage emballées individuellement.]</p> <p><b>JOE:</b> Jim! Ça ne fonctionne pas! Je n'ai pas... Je ne sens aucun... [La dernière partie de la phrase est difficile à déterminer.]</p> <p><b>JIM:</b> Oh oui... Vas-tu... [la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer]?</p> <p><b>JOE:</b> Je perds... je perds ma mémoire. Je ne me souviens pas où je suis censé être...</p> <p><b>JIM:</b> Joe, je mets les blocs de mémoire sur ton visage en ce moment! Est-ce que tu peux m'entendre? Les blocs de mémoire!</p> <p><b>JOE:</b> Ok.</p> <p>[Jim applique des tranches de fromage sur le visage de Joe.]</p> <p><b>JIM:</b> Ok! En voilà un! Les blocs de mémoire! Quatre de plus! Quatre de plus et ne mange rien. Ne mange rien. Ceci va te redonner la mémoire.</p> <p><b>JOE:</b> Jim! Jim!</p> <p><b>JIM:</b> Ceci va te redonner la mémoire!</p> <p><b>JOE:</b> Jim! La mission!</p> <p><b>JIM:</b> N'utilise pas tes cordes vocales!</p> <p><b>JOE:</b> Je me souviens de la mission maintenant!</p> <p><b>JIM:</b> Tu commences à te rappeler?</p>
--	---

		<p><b>JOE:</b> Ça revient!</p> <p><b>JIM:</b> Ok.</p> <p><b>JOE:</b> Ça me revient, mais il ne... Il ne reste pas de temps!</p> <p><b>JIM:</b> Il reste du temps.</p> <p><b>JOE:</b> Il ne reste pas de temps! Nous devons sortir d'ici!</p> <p>[Joe retire ses lunettes en les remontant sur son front, tandis qu'il produit un effet sonore avec sa bouche.]</p> <p><b>JOE:</b> Jim, je sais ce que nous sommes censé faire maintenant. Et je sais où nous sommes censés le faire.</p> <p><b>JIM:</b> Premièrement, je ne sais pas qui diable vous êtes, je ne sais pas où je suis censé allé et je ne me sens pas très bien! Alors me direz-vous s'il-vous-plaît ce qui se passe?</p> <p><b>JOE:</b> Ne bouge pas!</p> <p><b>JIM:</b> Je ne sais pas ce que je suis censé faire!</p> <p><b>JOE:</b> Ne bouge pas! Ne bouge pas!</p> <p><b>JIM:</b> Je ne sais pas où je suis censé allé! Et je ne sais pas...</p> <p>[la dernière partie de la phrase est difficile à déterminer]</p> <p><b>JOE:</b> [La première partie de la phrase est difficile à déterminer] produits laitiers vont te restaurer tel qu'ils m'ont moi-même restauré.</p> <p><b>JIM:</b> Je ne sais pas qui mon docteur...</p> <p><b>JOE:</b> Concentre-toi! Concentre-toi sur les produits laitiers!</p> <p><b>JIM:</b> Ah! Ok! Mais il n'y a pas de produits laitiers dans ce produit!</p>
Séquence 2.11	00:09:08-00:09:12	[Échange indistinct.]
Séquence 2.12	00:09:12-00:10:08	<p><b>JOE:</b> [La première partie de la phrase est difficile à déterminer] est complètement désactivé[/invalide]! Il me reste moi-même peu de temps. Ceci sont les seules choses qui vont fonctionner maintenant. Ah! Des [mot difficile à déterminer, possiblement « gousses »] à saveur d'île tropicale.</p> <p>[Joe aligne verticalement des tranches d'ananas sur le torse de Jim.]</p> <p><b>JOE:</b> Un pour toi... Maintenant il semblerait que tu en nécessites quelques autres de plus.</p> <p>[Jim crie de douleur.]</p> <p><b>JOE:</b> Il semblerait que tu nécessites... Mon dieu! Presque toute la boîte!</p>

		<p>[Jim crie de douleur.]</p> <p><b>JOE:</b> Tiens bon!</p> <p><b>JIM:</b> [Jim tousse.] Ceci m'aide! Je peux le sentir!</p> <p><b>JOE:</b> Est-ce que ça fonctionne?</p> <p><b>JIM:</b> Ouais... Ça fonctionne...</p> <p><b>JOE:</b> Tiens bon.</p> <p><b>JIM:</b> [Jim tousse.] Met un peu plus de fruit d'île tropicale sur moi...</p> <p><b>JOE:</b> C'est tout. Il n'en reste qu'un seul pour moi, il faudra que ça te suffise.</p> <p><b>JIM:</b> Ceci va fonctionner, c'est en train de me guérir. [Jim tousse.] En as-tu assez pour toi?</p> <p><b>JOE:</b> Il n'en reste qu'un seul pour moi, mais tiens bon.</p> <p><b>JIM:</b> Si tu veux, je diviserai mon corps en deux et te donnerai...</p> <p><b>JOE:</b> Non, j'ai encore ce... ce morceau de... de jambon!</p> <p><b>JIM:</b> Ok... Ça fait du bien...</p> <p>[Joe s'allonge près de Jim et dépose une tranche de viande froide sur son front.]</p> <p><b>JIM:</b> Je me sens vraiment vraiment intelligent.</p> <p><b>JOE:</b> [Joe ajoute une tranche d'ananas sur la tranche de viande froide.] Attends! Je viens avec toi! Je viens...</p> <p><b>JIM:</b> Ok... Levons nos mains vers le haut et pensons à...</p> <p><b>JOE:</b> Entrer...</p> <p><b>JIM:</b> Là-haut...</p> <p><b>JOE:</b> Entrer en mode de stase. Entrer en mode de stase.</p> <p><b>JIM:</b> Entrer en mode de stase.</p>
Séquence 3	00:10:08- 00:10:22	<p><b>JIM OR JOE:</b> Allez! Allons-y!</p> <p>[Échange indistinct.]</p>



## ANNEXE D

Tableau 4 - Description détaillée des actions de *Actions in Action*

Séquence	Time code	Description détaillée
Séquence 1	00:00:00 à 00:01:25	Jim et Joe arpentent un amas de débris et sautent ensuite sur un terrain plat. Ils marchent rapidement et s'arrêtent devant deux poignées sur le sol, attachées à des cordes. Ils sautillent sur place, s'étirent et culbutent, en échangeant quelques phrases incompréhensibles. On entend plus distinctement « Ha ! D'accord ! » puis « Ok ! D'accord... Ok... Action ! », sans laisser voir lequel des deux la prononce car leur visage est hors champ à ce moment. Les deux hommes saisissent les poignées et s'allongent ensuite à plat ventre sur le sol en restant cramponnés aux poignées. Un véhicule hors champs, auquel les cordes sont visiblement attachées, démarre en tractant les deux hommes. Puis, le titre « ACTIONS IN ACTION [ACTIONS EN ACTION] » apparaît sur l'écran en surimposition pendant 7 secondes. Alors qu'ils se font traîner, ils virevoltent en battant lourdement des jambes. Ils échangent de courtes phrases indéchiffrables ponctuées de petits cris. Leurs intonations communiquent néanmoins une agitation. Celle-ci culmine vers la fin de la séquence par leur long cri tandis que Jim relâche sa poignée, suivi de Joe, quelques mètres plus loin.
Séquence 2.01	00:01:25 à 00:01:31	Le son et les images défilent à une vitesse très rapide. Les images cadrent Joe, puis Jim, allongés sur le plancher d'une cuisine. On les aperçoit ensuite debout : Joe est incliné sur Jim qui, derrière lui, l'agrippe en saisissant sa tête. Ils s'abaissent ensuite vers le plancher. Joe s'allonge sur le dos et Jim est accroupi à ses côtés. Puis, on les aperçoit assis sur le plancher, adossés contre les portes de rangement sous les comptoirs.
Séquence 2.02	00:01:31 à 00:03:03	Debout dans la cuisine, Jim dit « Bien ! ! Joey ! Joey ! », le bras tendu vers Joe. Ce dernier, en hors champ, demande à Jim s'il est prêt. Jim lui répond en lui ordonnant « Brise-le, Joey ! », probablement en référence à son bras. Joe brise alors un céleri au-dessus de la main droite de Jim. Les deux réagissent en criant de douleur, puis Jim affirme que ce n'est pas suffisant. Joe lui précise qu'ils en ont davantage, possiblement en référence au céleri. Puis, Jim l'enjoint de réitérer l'action. Cette fois, Jim lui indique de viser plutôt son autre bras, le gauche. Joe demande à Jim s'il est prêt, puis il approche un céleri du bras gauche de Jim. Dans un mouvement brusque, Joe brise en deux le céleri tandis qu'ils émettent tous deux simultanément un court cri de douleur. Joe prend un nouveau céleri et le porte devant lui, bras devant, en demandant à Jim s'il nécessite que l'action soit réitérée. Jim acquiesce et dit présumer qu'une autre tentative devrait être concluante. Jim lui présente maintenant sa cuisse droite, la tapotant en lui indiquant de viser à cet endroit. Tenant le céleri de ses deux mains au-dessus de la zone désignée, Joe exerce une pression sur celui-ci, et plie finalement le céleri en deux. À ce moment, les deux hommes poussent un cri et s'affaissent sur le sol. Jim se relève ensuite en signalant qu'il croit que cela a fonctionné, puis il interroge Joe : « Ai-je l'air bien ? ». Joe le regarde et atteste qu'il semble mieux, lui demandant néanmoins s'il peut bouger. Jim teste sa propre mobilité en sautillant sur place, les bras ligotés l'un contre l'autre, et affirme simultanément qu'il est en train de bouger. Joe approche alors à nouveau un céleri au-dessus de la cuisse de Jim. L'un des deux dit : « Ok ! Ceci devrait faire ! ». Après avoir confirmé auprès de Jim qu'il est prêt, Joe brise en deux la branche d'un seul coup. Tous deux profèrent un cri de douleur et s'écoulent ensuite sur le sol. Joe se relève, soulagé, en indiquant qu'il se sent mieux. Jim s'objecte, spécifiant qu'en ce qui le concerne, il ne peut plus bouger du tout. Joe recommande alors une nouvelle approche : « Essaie ceci ! Essaie ceci ! », propose-t-il en promenant une banane au-dessus de la tête et du torse de Jim. Jim lui demande ce qu'il fait, mais Joe lui répond en l'interrogeant sur ses sensations et sur l'efficacité de la banane. Jim nie tout résultat. Joe se dirige alors vers

		<p>le réfrigérateur : dans un mouvement mécanique, il avance, puis recule, puis avance de nouveau avant d'ouvrir la porte en tirant amplement comme si elle était très lourde et difficile à ouvrir. Il saisit un paquet de viandes froides et interpelle Jim. Joe lui répète à quelques reprises de lui tendre la main. Parlant en même temps que Joe, Jim, qui porte maintenant ses lunettes sur le front, répète que cela va fonctionner. En claquant sa main contre la paume de Jim, Joe y dépose une tranche de viande froide. Jim demande à Joe s'il peut en faire un autre. Joe acquiesce et lui ordonne de s'incliner vers l'arrière. Jim penche sa tête vers l'arrière et Joe applique une tranche de viande froide sur la bouche de Jim en la maintenant en place à l'aide de ses deux mains qui la tirent par les deux extrémités. Joe explique que cela va lire par sa peau et plier son corps. Jim dit qu'il est d'accord et dit croire que cela est en train de fonctionner. Joe rit et Jim étouffe un rire, puis répète qu'il croit que cela est en train de fonctionner. Joe étouffe un rire et s'éloigne en lui criant d'attendre. La tranche de viande froide qui était sur le visage de Joe glisse sur son épaule. Les yeux fermés, Jim affirme que cela fonctionne bien et qu'il peut sentir qu'il a une excroissance qui se développe. Joe, assis devant la porte ouverte du réfrigérateur, l'interpelle en l'enjoignant d'ouvrir les yeux. Joe lui lance ensuite une à une des tranches de viande froide au visage en le pressant : « Allez, Jim! Jim! ». Jim refuse d'ouvrir les yeux en prétextant : « ils (objet indéterminé) n'ont pas encore poussé. » Joe l'interpelle de nouveau et lui indique qu'ils n'ont pas beaucoup de temps. Les yeux ouverts, les bras et les genoux fléchis comme en position pour attraper, Joe demande à Jim d'essayer encore, une fois de plus. Il dit qu'il croit pouvoir l'attraper, qu'un de plus devrait le faire. Il reste dans cette position, la bouche ouverte, puis détourne sa tête.</p>
Séquence 2.03	00:03:03 à 00:03:10	<p>Le son et les images défilent à une vitesse très rapide. Jim est de nouveau debout. Puis, il porte ses mains vers sa tête et se penche. À ses pieds, Joe est allongé sur le dos. Jim s'accroupit au-dessus de lui et le soulève ensuite. Jim soutient Joe en le traînant jusqu'au comptoir de l'évier.</p>
Séquence 2.04	00:03:10 à 00:04:47	<p>Jim détache la fermeture éclair de la combinaison de Joe, qui relie son cou jusqu'à la ceinture. Il éloigne les deux extrémités de la combinaison, dégagant le torse de Joe, qui est vêtu d'un chandail rouge. Il tire ensuite abruptement les mains de Joe en le sommant de les envoyer derrière tout en guidant ce mouvement avec autorité. Joe émet un cri de douleur, sa tête est inclinée vers l'arrière et ses bras sont derrière lui, il est appuyé contre le rebord de l'évier. Jim saisit un sac de grignotines de fromage et l'ouvre en disant : « Ceci va le faire ! ». Joe objecte « je suis en train de le perdre », mais Jim rejette cette objection et, d'un ton autoritaire, il lance une indication difficilement audible, possiblement un ordre d'attendre dans cette position. Joe crie qu'il ne peut pas, tandis que Jim commence déjà à déverser le contenu du sac de grignotines sur le visage de Joe. Jim répète la même indication en étouffant un rire. Quelques grignotines tombent dans la bouche de Joe, qui reste ouverte pendant le déversement. Joe répète à nouveau qu'il ne peut pas en retenant un rire. Jim saisit le visage de Joe et l'interroge avec emphase : « Comment te sens-tu ? Comment te sens-tu ? Te sens-tu bien ? ». « Elles sont croustillantes ! », rétorque Joe, en mastiquant les grignotines tombées dans sa bouche. Jim lui conseille alors de prendre un moment de repos, tout en l'aidant à se redresser puis en le poussant vers l'avant. Joe se dirige ensuite vers le réfrigérateur en précisant que le caractère croustillant des grignotines lui fournit « une force nouvelle ». Jim lui répète de prendre un moment de repos. Dans un mouvement accentué accompagné de halètements, Joe avance, recule, puis avance à nouveau vers le réfrigérateur, dont la porte est déjà ouverte. Il s'accroupit et y saisit un paquet de contenants individuels de poudings. Jim lui demande ce que c'est. Joe déchire l'emballage en carton pour en détacher un contenant individuel tout en expliquant qu'il s'agit de « collations colorées ». « J'en ai besoin ! », s'exclame</p>

		<p>Jim, en secouant convulsivement la main de Joe qui tient un contenant individuel. Joe lui donne le contenant en affirmant à deux reprises : « Ça, c'est à toi. » Joe détache un autre contenant pour lui-même. Leurs visages en hors champs, on les entend haleter et parler sans pouvoir distinguer le locuteur. L'un des deux commence : « Il y a une sorte de... » « Nutrition ! », dit l'autre. « Le signe du lapin... le signe du lapin va nous aider ! », reprend le premier. « Activer la nutrition maintenant ! », réplique le second. Joe retire ensuite la languette scellant son contenant de pouding. Il enduit son pouce de pouding, puis étend cette substance sur son front. On entend des halètements. L'image cadre de très près Jim, en ne laissant voir que le bas de son visage. Il tient son contenant de pouding descendu au niveau de son menton. Sur un ton inquiet, il s'exclame « Reste loin de moi ! ». Il affirme ensuite : « Ceci va m'aider ». Jim entoure son contenant de pouding de sa main, exerçant une pression pour en faire ressortir le pouding. Il y pose ses lèvres pour en prendre de petites quantités par petits coups, accentuant le mouvement avec ses lèvres en sirotant bruyamment. On entend Joe dire : « Ceci me convient. » L'image se resserre autour du pouding et de la bouche de Joe, les encadrant dans un très gros plan puis se redirige vers Joe. Ce dernier descende un autre contenant de pouding en se demandant de quelles couleurs sont les autres. Il s'exclame en découvrant un pouding de couleur jaune : « Ah ! Jaune ! Le jaune aide aussi ! Le jaune ! Essaie le jaune ! » À l'aide de son pouce, Joe enduit son front de pouding. Il conseille à Jim d'essayer le jaune. Jim balbutie, en articulant très mal, comme s'il ne pouvait se servir de sa bouche correctement. Parmi son discours difficilement déchiffrable, on distingue une phrase qui serait possiblement « Ceci est bon, ceci est bon ! ». Il débite cette phrase en étendant du pouding sur son visage à l'aide de son doigt. Joe expire de satisfaction et affirme qu'il peut maintenant penser de nouveau. Il affirme également pouvoir commencer à bouger les parties de son corps, puis se relève du sol. En balbutiant et en brandissant son index enduit de pouding, Jim déclare : « Ceci fonctionne vraiment ! Ceci me guérit vraiment ! » Jim balbutie ensuite quelques sons inintelligibles en riant d'un air hébété. Son visage et son bras sont recouverts de pouding par endroits. Il poursuit : « Ceci m'aide vraiment ! » Joe lui demande de tenir bon. Jim répond en balbutiant de nouveau, de sorte que sa réplique est inintelligible. Joe avance vers Jim à genoux en tenant dans chaque main une tranche de pain blanc. Joe s'allonge à ses côtés. Il lui ordonne à trois reprises de lui tendre sa main, tandis que Jim continue de balbutier. Jim acquiesce enfin en lui tendant sa main recouverte du gant de vaisselle rose. Joe l'entoure avec les deux tranches de pain, ses deux mains en soutien de chaque côté. Jim, balbutiant encore, l'implore candidement : « Aide-moi, d'accord ? Aide-moi ! Aide-moi ! ». Joe lui ordonne de se concentrer sur le travail de guérison. Jim approche sa tête de sa main recouverte des tranches de pain, la bouche grande ouverte, il demande s'il peut en avoir une bouchée. Joe s'objecte vivement, lui interdisant d'en manger, sous prétexte qu'il interrompra l'énergie. Joe lui crie quelques mots inaudibles en retirant violemment les tranches de pain qui entouraient la main de Jim. Ce dernier observe sa main comme si elle faisait mal en se plaignant : « Oh ! Dieu ! » Il balbutie ensuite quelques mots incompréhensibles en se levant debout. Après quoi, il incline sa tête vers l'arrière, la bouche grande ouverte. On entend Jim ou Joe haletter tandis que Joe déverse dans la bouche de Jim le contenu d'une bouteille de boisson bleue de marque <i>Gatorade</i>. Jim s'étouffe et toussote.</p>
Séquence 2.05	00:04:47 à 00:05:02	<p>Le son et les images défilent à une vitesse très rapide. L'image cadre Jim debout, puis elle cadre Joe, assis sur le sol, adossé contre les portes des rangements sous les comptoirs. Joe déverse une partie du contenu rouge d'une bouteille (dont la forme rappelle celle des bouteilles de condiment de marque <i>Ketchup</i>) sur sa main gauche. Il</p>

		dépose ensuite la bouteille avec sa main droite puis tend sa main gauche vers Jim. Jim s'approche de Joe avec un arrosoir bleu. Jim aide ensuite Joe à se redresser debout. On aperçoit ensuite Joe sur le dos de Jim. La caméra cadre ensuite le plancher, où sont éparpillés des bâtonnets difficilement identifiables, puis circule en cadrant de près diverses parties des corps de Jim ou de Joe. On aperçoit ensuite Joe, debout appuyé contre le comptoir de l'évier. Puis l'image cadre Jim, qui regarde en direction de Joe (en hors champ) et tient un objet difficilement identifiable entre ses mains. Jim se tient ensuite face à Joe et effectue quelques manipulations sur Joe au niveau de la tête et de la poitrine. La tête de Joe est inclinée vers l'arrière.
Séquence 2.06	00:05:02 à 00:05:59	Debout devant Joe, Jim ouvre la bouche de celui-ci avec sa main tandis qu'il lui explique la procédure à suivre, ses phrases explicatives sont entrecoupées de plusieurs mots inaudibles. Il saisit un arrosoir bleu pour les plantes et pointe l'extrémité vers le visage de Joe, qui a la tête inclinée vers l'arrière et la bouche grande ouverte. Jim incline davantage l'arrosoir, de sorte que de l'eau tombe à travers la pomme de l'arrosoir en se déversant sur le visage de Joe, aspergeant plus particulièrement la zone près de sa bouche. Joe secoue vivement la tête en émettant des sons, se servant du jet d'eau pour les moduler. Il pousse ensuite de courtes expirations sonores avant d'interpeller Jim en criant son nom. Puis, Joe pose ses mains sur les épaules de Jim, qui fait de même. Jim lui demande comment il se sent, s'exprimant avec un volume élevé, presque en criant. Joe lui répond par une autre question, prononcée avec un volume tout aussi élevé : « Est-ce toi ? ». Jim riposte qu'il ne s'agit pas de lui, mais d'un <i>doppelgänger</i> . Visiblement outré, Joe se dégage en retirant ses mains des épaules de Jim et en proférant le nom de Dieu. Jim insiste : « Trouver Jim, il m'a dit de trouver Jim », puis leurs deux voix se chevauchent ensuite. Joe lui demande où se trouve le véritable Jim, ce à quoi Jim répond : « Je suis Joe, le <i>doppelgänger</i> . » Joe s'objecte et se déplace vers le comptoir. Jim poursuit en le suivant : « Il a dit : 'Ne l'abandonne pas dans l'espace... Trouve le !' » Joe tient une banane dans chacune de ses mains. Il les place brusquement de chaque côté de la tête de Jim en hurlant qu'il doit retrouver Jim et en lui demandant de lui dire où il se trouve. Remuant sa main, comme s'il apportait une précision, Jim dit qu'il ne sait pas, rappelant qu'il n'est pas le véritable Jim. Joe crie de nouveau en retirant subitement les deux bananes qui entouraient le visage de Jim, puis se rend au lavabo. Déposant sa main sur son front, Joe répète nerveusement qu'il doit penser avant de préciser qu'il a besoin de produits à base de viandes afin de penser. Il halète ensuite bruyamment. Jim saisit la bouteille de boisson bleue, en proposant de l'utiliser de nouveau : « Je pourrais simplement... Je pourrais simplement utiliser un peu plus de ce... fluide de mémoire. Un peu de ce fluide de mémoire et ensuite nous pourrions être en mesure de retracer où je dois aller. » Puis, Jim verse le liquide bleu de la bouteille sur sa bouche en laissant couler le liquide sur son menton tandis qu'il émet un son avec sa bouche. Parlant en laissant couler l'eau de sa bouche, il affirme : « Oh ceci est bien ! Je peux assurément dire où je suis censé être maintenant. »
Séquence 2.07	00:05:59 à 00:06:07	Le son et les images défilent à une vitesse très rapide. On aperçoit Jim assis sur le sol, adossé contre les tiroirs du comptoir et la cuisinette tandis qu'à ses côtés, Joe est allongé. Ils semblent discuter. Puis, Jim tire Joe vers lui, le laissant la tête appuyée contre la cuisinette. Joe saisit une tige feuillue qui traîne sur le sol, qui semble être une branche de céleri, et la brandit nonchalamment en continuant de parler. Ils se lèvent ensuite tous deux et s'approchent de la cuisinière.
Séquence 2.08	00:06:07 à 00:07:18	L'image cadre de très près des mains nues déchirant le papier d'aluminium qui recouvre une poêle de maïs soufflé (de type <i>Jiffy Pop</i> ), placée sur le rond du four. Joe dit : « Je crois que nous y sommes presque. » Jim, qui est torse nu, demande : « Peux-tu préparer ma tête, Joe ? ». Joe acquiesce en aidant Jim à retirer son capuchon. Jim



		<p>demande ensuite : « Es-tu sûr que je me suis entraîné assez longtemps pour ceci ? ». Joe affirme croire qu'il est prêt. Le crane nu, Jim est courbé au-dessus d'un cul de poule rempli d'un liquide rouge et épais. Joe soutient Jim en maintenant une main sur son torse et l'autre sur sa nuque, comme s'il retenait Jim. Joe indique qu'ils vont maintenant y entrer. Jim hésite et demande à Joe s'il est certain qu'il est prêt. Joe le rassure par l'affirmative, mais Jim pose de nouveau la même question, suite à quoi Joe répond qu'il est certain. « Et ça va m'aider ? », hésite encore Jim. « Tu dois avoir confiance ! », rétorque Joe. Jim demande à nouveau si cela va l'aider. Jim acquiesce et mentionne qu'il reste peu de temps, en semblant s'impatisser. « Je vais être guéri ? », tergiverse Jim. Exaspéré, Joe lui rappelle qu'il ne reste plus beaucoup de temps. Jim se penche vers le bol et s'interrompt de nouveau pour dire à Joe qu'il lui fait confiance. Joe lui répond qu'il le sait et l'encourage à procéder. Tandis que Jim incline lentement sa tête vers le cul-de-poule, Joe le soutient en maintenant sa main derrière la nuque de Jim. Alors que Jim submerge son visage dans le liquide du cul-de-poule, Joe crie. Les yeux fermés, Jim ressort son visage du cul-de-poule en crachant bruyamment. Son visage est recouvert de liquide rouge et des coulisses en déferlent. Joe lui demande s'il va bien. Yeux fermés, Jim hoche la tête et tousse. Joe riposte qu'ils n'ont pas terminé encore et l'encourage à tenir bon. Il saisit le visage de Jim et le trempe dans la poêle de maïs soufflé en pressant bien avec ses deux mains. Puis, il le retire en redressant Jim debout. Quelques grains de maïs restent collés au visage de Jim, mais Joe en ajoute davantage en saisissant une poignée de maïs soufflé à même la poêle et en les pressant sur le front de Jim à l'aide de sa paume. Jim tousse. Toujours les yeux fermés, Jim déplace ses bras en tâtonnant dans le vide comme s'il était désorienté et cherchait où aller. Joe tient une banane et la plonge à plusieurs reprises dans le liquide rouge du cul-de-poule dans un mouvement exagéré. Il enduit ensuite son front de liquide rouge en utilisant la banane pour l'appliquer. Toujours les yeux fermés, Jim tâtonne maintenant vers le plafond. En hors champ, on entend Joe dire qu'ils doivent sortir de là. « Je crois que je vais y arriver cette fois... », répète Jim, tâtonnant toujours. Joe dit qu'ils doivent sortir de cet endroit tandis que Jim continue de répéter qu'il va y parvenir cette fois-ci. « Attends ! Je viens avec toi ! », intervient Joe. Jim amorce une phrase et Joe l'interrompt en répétant d'un ton catégorique qu'il vient avec lui. Le visage au-dessus du cul-de-poule contenant le liquide rouge, Joe prévient qu'il sera de retour dans quelques instants. Il plonge son visage dans le liquide, expire bruyamment et retire son visage presque aussitôt. Il se recule en criant de terreur avant de s'accroupir en s'exclamant : « Ah ! Tout est rouge ! ».</p>
Séquence 2.09	00:07:18 à 00:07:33	<p>Le son et les images défilent à une vitesse très rapide. Debout face à Jim, Joe semble avoir ses mains sur les épaules de Jim et lui parler. On aperçoit ensuite Joe allongé sur le sol. Accroupi à ses côtés, Jim le traîne en hors champ. L'image ne cadre que le plancher pendant quelques secondes. L'image cadre ensuite Joe qui est maintenant debout. En arrière-plan, il est possible de distinguer la silhouette d'un autre individu (qui n'est pas Jim). Celui-ci est vêtu d'un haut blanc avec une inscription en lettres noires au niveau de la poitrine et d'un jeans et d'une casquette, confortablement assis dans le canapé du salon. L'image cadre ensuite Jim. Les deux hommes sont ensuite cadrés par alternance, mais leurs actions sont difficilement identifiables. L'image expose ensuite Joe, assis sur le sol et fixant Jim, en hors champs. La mâchoire de Joe gesticule, indiquant qu'il semble parler à Jim.</p>
Séquence 2.10	00:07:33 à 00:09:08	<p>Joe est assis sur le sol, le dos appuyé sur un électro-ménager. Son visage est ses lunettes sont encore partiellement entachées de liquide rouge. Il commence une phrase et est interrompu par Joe, qui affirme avoir trouvé quelque chose pour lui. Il constate avec épuisement : « Tous ces produits, ils n'ont pas aidé. », puis tousse. On</p>

		<p>entend Jim s'exclamer : « Ceci est une préparation faite maison ! Ceci va t'aider ! Ceci est fait maison ! », tandis que l'image cadre sa main munie d'une bombonne de crème fouettée, emplissant un plat à tarte jetable en aluminium dans un mouvement de spirale. Tandis que Jim répète avec enthousiasme qu'il s'agit d'une préparation faite maison, Joe amorce des phrases dont les mots sont difficiles à déterminer. Puis, Joe demande à Jim ce qu'il tient là. « Fait maison ! », répète Jim. « Ceci va t'aider ! Oh ouais ! Fait maison, ça n'échoue jamais ! Oh ouais ! », poursuit Jim avec insistance. Debout devant Joe, Jim met une main derrière la nuque de Joe pour approcher son visage, puis l'entarte de l'autre main. Le visage de Joe est maintenant recouvert de crème fouettée. En tombant sur ses cuisses, l'assiette à tarte entache également sa combinaison à hauteur de sa poitrine. Jim indique qu'ils n'ont besoin que d'une chose de plus, en dégageant des tranches de fromage orangées de type Kraft de leur emballage individuel. « Jim ! Jim ! Ça ne fonctionne pas ! », proteste difficilement Joe. Il débute ensuite une phrase dont la fin est difficilement audible : « Je ne sens aucun... » Jim lui demande une question également difficilement audible. « Je perds ma mémoire. Je ne me souviens pas où je suis censé être... », répond Joe. Jim, en martelant chaque syllabe, explique à Joe : « Joe, je suis en train de mettre les blocs de mémoire sur ton visage en ce moment. Peux-tu m'entendre ? Les blocs de mémoires ! ». Joe acquiesce et Jim commence à poser des tranches de fromage sur le visage de Joe, toujours couvert de crème fouettée. « Ok, en voici une. Les blocs de mémoire ! Quatre de plus ! Quatre de plus et ne mange rien. Ne mange rien. Ceci va te redonner la mémoire. », annonce Jim. Joe l'interpelle avec insistance, avant de s'exclamer « La mission ! ». Suite à quoi, Jim recommande : « N'utilise pas tes cartes vocales ! ». « Je me rappelle de la mission maintenant ! », poursuit Joe avec excitation. En posant des tranches de fromage sur le sommet du crâne de Joe, Jim lui demande posément « Tu commences à te rappeler ? » Joe indique que sa mémoire commence à revenir et urge ensuite : « Il ne reste pas de temps ! ». « Il reste du temps ! », assure Jim. Mais Joe répète qu'il ne reste pas de temps, puis affirme qu'ils doivent sortir de là. Joe dégage ensuite son champ de vision en remontant ses lunettes protectrices sur son front. Ce faisant, il accompagne ce geste d'un effet sonore produit avec sa bouche. Il déclare ensuite : « Jim, je sais ce que nous sommes censés faire maintenant. Et je sais où nous sommes censés le faire. » Jim s'accroupit devant Joe et entoure le cou de Joe avec ses propres mains. Fébrile, Jim affirme : « Premièrement, je ne sais pas qui diable vous êtes, je ne sais pas où je suis censé aller, et je ne me sens pas très bien ! Alors allez-vous s'il-vous-plaît me dire ce qu'il se passe ? » « Ne bouge pas ! » rétorque Joe. Jim continue d'exprimer sa confusion tandis que Joe lui répète de ne pas bouger. Joe s'installe debout derrière lui pour l'immobiliser en posant des tranches de fromage sur sa tête, qu'il maintient en place à l'aide de ses deux mains. Joe lui assure que les produits laitiers vont le restaurer. Jim commence « Je ne sais pas qui mon docteur... », mais il est interrompu par Joe qui, tenant toujours les tranches sur le crâne de Jim, lui ordonne de se concentrer sur les produits laitiers. Les yeux fermés, Jim acquiesce, puis prononce avec difficulté : « Mais il n'y a pas de produits laitiers dans ce produit ! »</p>
Séquence 2.11	00:09:08 à 00:09:12	<p>Le son et les images défilent à une vitesse très rapide. L'image montre la silhouette de quelqu'un (possiblement Jim) qui ouvre la porte du réfrigérateur. Puis, on aperçoit Joe qui se déplace en s'approchant du cadre. Jim manipule un objet jaune difficilement identifiable. Accroupi sur le sol, Joe tente ensuite d'ouvrir une boîte de conserve à l'aide d'un ouvre-boîte.</p>
Séquence 2.12	00:09:12 à 00:10:08	<p>Jim est allongé sur le dos tandis que Joe est accroupi à ses côtés. Ouvrant avec difficulté une boîte de conserve à l'aide d'un ouvre-boîte mécanique, il explique qu'il</p>

		<p>a lui-même peu de temps et, en référence au contenu de la boîte de conserve, il indique que «ce sont les seules choses qui vont fonctionner maintenant», précisant qu'elles ont une saveur d'île tropicale. Joe commence déposer des tranches d'ananas au centre du torse de Jim, en les alignant verticalement. Ce faisant, il explique: «Un pour toi... Maintenant on dirait que tu as besoin de quelques autres de plus.» Les yeux fermés, Joe réagit en gémissant. «On dirait que tu nécessites... Dieu! Presque toute la boîte!», poursuit Joe. Jim gémit de plus belle, puis Joe l'encourage à tenir bon. Jim tousse et mentionne avec difficulté: «Ceci m'aide... Je peux le sentir!» Suite à quoi, Joe lui demande si cela fonctionne. Jim acquiesce et Joe lui répète de tenir bon. Jim tousse et demande à Jim de déposer davantage de fruits tropicaux sur son corps. Joe refuse, expliquant qu'il n'en reste qu'un seul pour lui-même. Le cadre se rapproche de la tête de Jim, laissant Joe en hors champ. Jim affirme: « Ceci va fonctionner, c'est en train de me guérir. » Il tousse puis interroge Joe: « En as-tu assez pour toi? » On aperçoit la main de Joe déposant une tranche d'ananas sur la joue de Jim, tandis que, en hors champ, Joe explique qu'il ne lui reste qu'une seule tranche pour lui-même. Il lui demande ensuite de tenir bon. Jim propose alors: « Si tu veux, je diviserai mon corps en deux et te donnerai... ». Il ne termine pas sa phrase. Sa tête tourne vers le côté et la tranche d'ananas tombe sur le sol. On entend Joe refuser: « Non, j'ai encore ce... ce morceau de... jambon. » Jim affirme: « Ok... Ça fait du bien... » La tête de Joe est réintroduite dans le cadre: ce dernier s'allonge sur le dos, aux côtés de Jim, et dépose une tranche d'ananas sur son propre front. Jim ouvre les yeux et assure: « Je me sens vraiment vraiment intelligent ». En déposant une tranche d'ananas sur la tranche de jambon qui couvre son front, Joe indique: «Attends, je viens avec toi! Je viens... » Jim acquiesce, puis, en levant un bras vers le plafond, il suggère: « Levons nos mains et pensons à... ». Jim est interrompu par Joe qui commence une phrase «Entrer... », mais Jim l'interrompt à son tour pour compléter ensuite sa propre phrase: « ...là-haut ». Puis, les yeux fermés, Joe prononce calmement: « Entrer en mode de stase. » Jim, qui tient toujours son bras vers le haut et regarde fixement vers le plafond d'un air hébété, répète la même phrase et garde ensuite la bouche ouverte.</p>
Séquence 3	00:10:08 à 00:10:22	<p>Dans un vaste terrain, on aperçoit, au milieu du cadre, une toilette chimique bleue dont la porte s'ouvre: Jim et Joe, vêtus de manière identique que dans la première séquence, en sortent en courant. Ils se dirigent vers les deux poignées attachées à des cordes à l'avant-plan du cadre. Ils les empoignent et se placent immédiatement sur le sol à plat ventre. Ils crient des phrases difficilement intelligibles, dont quelques mots se distinguent plus clairement: «Allez! Allons-y!». Puis, ils se font aussitôt remorquer. Tandis qu'ils continuent d'échanger des phrases difficilement intelligibles sur un ton agité, Jim, à gauche du cadre, virevolte puis tend la main vers Joe, qui ne la saisit pas. Joe virevolte à son tour.</p>
Générique de fin	00:10:22 à 00:11:00	<p>Sur un fond noir, les informations du générique apparaissent dans une typographie épaisse et sans empattements, en lettres majuscules orangées. Elles se succèdent en recourant à des fondus entrées et fondus sorties. D'abord, le titre apparaît: « ACTIONS IN ACTION ». Le générique se poursuit avec les crédits pour l'équipe technique, qui débutent par l'identification du caméraman, « CAMERA WRANGLER: DAVID SHANKS », suivies de celles du conducteur du camion, « TRUCK JOCKEY: ALEX VAN VALIN », puis du technicien technologique, « TECH GRAPPLER: GORDON WINIEMKO ». Puis, l'accès aux installations de postproduction est attribué à une coalition de la Baie de San Francisco, offrant notamment des services de soutien aux artistes médiatiques locaux: « POST PRODUCTION FACILITIES PROVIDED BY BAY AREA VIDEO COALITION SAN FRANCISCO ». Enfin, le générique se conclut en créditant les artistes qui</p>

		signent la vidéo, attribuant la production au duo HalfLifers, puis précisant les noms des deux artistes ainsi que l'année de production : « A HALFLIFERS PRODUCTION ANTHONY DISCENZA TORSTEN Z BURNS (C) 1997 ».
--	--	--

## ANNEXE E



Tableau 5 - Dépouillement des accessoires et de leur utilisation dans *Actions in Action*

Séquence	Temps	Matière/ aliment appliqué	Technique d'application	Par	Sur	Partie du corps ciblée	Objectif visé par l'action	Énonciation du résultat obtenu
Séquence 1	00:00:00 - 00:01:25	Sol (terrain extérieur)	Tractation des corps au sol au moyen de cordes attachées à un véhicule en motion	Joe et Jim	Joe et Jim	La surface avant des corps de Joe et Jim	IND	IND
Séquence 2.01	00:01:25 - 00:01:31	-	-	-	-	-	-	-
Séquence 2.02	00:01:31 - 00:03:03	Branche de céleri 1	Briser l'aliment en deux au- dessus de la partie du corps ciblée	Joe	Jim	La main droite de Jim	IND	IND
		Branche de céleri 2	Briser l'aliment en deux au- dessus de la partie du corps ciblée	Joe	Jim	Le bras gauche de Jim.	IND	IND
		Branche de céleri 3	Briser l'aliment en deux au- dessus de la partie du corps ciblée	Joe	Jim	La cuisse droite de Jim.	IND	Amélioration de l'état de Jim
		Branche de céleri 4	Briser l'aliment en deux au- dessus de la partie du corps ciblée	Joe	Jim	La cuisse droite de Jim.	IND	Amélioration de l'état de Joe, détérioration de l'état de Jim (perte de mobilité).
		Banane	Déplacer la banane au- dessus de la partie du corps ciblée	Joe	Jim	Le haut du corps de Jim, de la tête au torse.	IND	Inefficace
		Tranche de viandes froides 1	Appliquer avec claquement de la main sur la surface visée	Joe	Jim	La paume de la main de Jim	IND	IND

		Tranche de viandes froides 2	Maintenir l'aliment par les extrémités	Joe	Jim	La bouche de Jim	Lire par la peau de Jim et plier son corps	Fonctionne assez bien, Jim sent une « excroissance qui se développe ».
		Tranche de viande froides 3	Lancer les aliments à quelques mètres de distance de la zone visée	Joe	Jim	Non révélé	IND	IND
Séquence 2.03	00:03:03 - 00:03:10	-	-	-	-	-	-	-
Séquence 2.04	00:03:10 - 00:04:47	Grignotines de fromage	Déverser le contenu du sac de grignotines au-dessus de la zone visée	Jim	Joe	Le bas du visage de Jim	IND	IND
		Pouding	Enduire le pouce de pouding et l'étendre sur la zone visée	Joe et Jim	Joe	Le front de Joe, le visage et le bras de Jim	IND	Recouvrement de la capacité de penser et de la motricité des parties du corps de Joe.
		Pouding	Siroter le pouding à même le contenant individuel	Jim	Jim	La bouche de Jim	IND	IND
		Pouding	Manger du pouding en utilisant son doigt comme un ustensile	Jim	Jim	La bouche de Jim	IND	IND
		Tranches de pain	Maintenir une tranche de pain de chaque côté de la zone visée	Joe	Jim	La main de Jim	IND	IND
		Boisson bleue d'une bouteille de marque <i>Gatorade</i>	Verser le liquide dans la zone visée	Joe	Jim	La bouche de Jim	IND	IND

Séquence 2.05	00:04 :47 - 00:05:02	Sauce <i>Ketchup</i>	Verser la sauce <i>Ketchup</i> sur la zone visée	Joe	Joe	La main gauche de Jim	IND	IND
Séquence 2.06	00:05:02 - 00:05:59	Eau	Verser l'eau sur la zone visée à l'aide d'un arrosoir	Jim	Joe	Le bas du visage de Jim	IND	IND
		Bananes	Tenir deux bananes autour de la zone visée	Joe	Jim	Chaque côté du visage de Jim	IND	IND
		Boisson bleue <i>Gatorade</i>	Laisser couler la boisson bleue d'une bouteille de marque <i>Gatorade</i> sur la zone visée	Jim	Jim	La bouche et le bas du visage de Jim	Utiliser un fluide de mémoire pour retracer l'endroit où Jim doit aller	Jim peut dire où il doit aller.
Séquence 2.07	00:05:59 - 00:06:07	Branche de céleri	Brandir la branche de céleri	Joe	IND	IND	IND	IND
Séquence 2.08	00:06:07 - 00:07:18	Liquide rouge et maïs soufflé	Plonger la zone visée dans un bol de liquide rouge et presser ensuite le maïs soufflé contre la zone visée	Jim et Joe	Jim	Le visage de Jim	Aider Jim	IND
		Liquide rouge et banane	Plonger la banane dans le liquide rouge puis enduire la zone visée de liquide	Joe	Joe	Le front de Joe	IND	IND
		Liquide rouge	Plonger la zone ciblée dans le liquide rouge	Joe	Joe	Le visage de Joe	Sortir de l'endroit avec Jim	Joe voit tout en rouge.
Séquence 2.09	00:07:18 - 00:07:33	-	-	-	-	-	-	-
Séquence 2.10	00:07 :33 - 00:09 :08	Tarte à la crème	Emplir un plat à tarte jetable de crème fouettée puis	Jim	Joe	Le visage de Joe	Aider Joe	Joe perd la mémoire.

			entarter la zone visée					
		Tranches de fromage	Poser les tranches de fromage sur la zone visée	Jim	Joe	Le visage de Joe couvert de crème fouettée	Mettre des blocs de mémoire sur le visage de Joe pour qu'il retrouve la mémoire	Joe retrouve la mémoire
		Tranches de fromage	Poser des tranches de fromages sur la zone visée	Joe	Jim	Le crâne de Jim	Restaurer Jim	IND
Séquence 2.11	00:09:08 - 00:09:12	-	-	-	-	-	-	-
Séquence 2.12	00:09:08 - 00:09:12	Tranches d'ananas	Poser les tranches sur la zone visée en les alignant verticalement	Joe	Jim	Le torse de Jim	Guérir Jim	
		Tranches de jambon						

## FIGURES

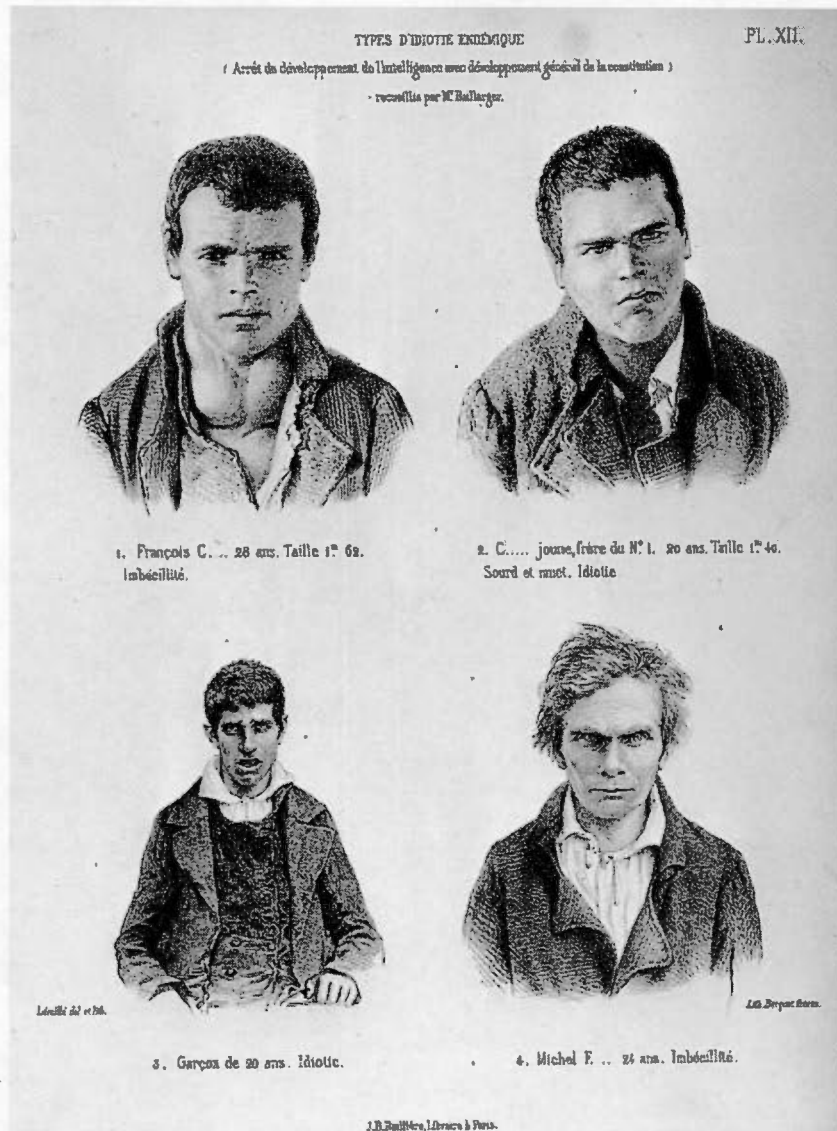


Figure 1 - Lévillé, lithographie, in Bénédict Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J. B. Baillière, 1857





Figure 2 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo.



Figure 3 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo.



Figure 4 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo.



Figure 5 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo.



Figure 6 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo.





Figure 7 - Pieter Bruegel l'Ancien (d'après) (1525-1569), Excision de la pierre de folie [copie ancienne d'une œuvre disparue], huile sur bois, vers 1557, 77 cm x 107 cm.



Figure 8 - HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], arrêt sur image extrait de la vidéo.



Figure 9 - Site officiel de Devo, <<http://spyvibe.blogspot.ca/2013/11/atomic-art.html>>. Consulté le 17 novembre 201

## BIBLIOGRAPHIE

ADERT, Laurent. « Le défaut de tout », *Les mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 95-172.

ATTARDO, Salvatore. « A Primer for the Linguistics of Humor », in *The Primer of Humor Research*, sous la dir. de Victor Raskin, Berlin, Mouton de Gruyter, 2007, p. 101-156.

BACHAND, Nathalie. « Do it yourself (DIY) : Entretien avec Alexandre Castonguay », *Inter : art actuel*, no 109, 2011, p. 30-34.

BAKHTINE, Mikhaïl. « Composition et genre », *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998, p. 161-191.

BAKHTINE, Mikhaïl. « Introduction », *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-67.

BAUDELAIRE, Charles. « De l'essence du rire », *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 185-203.

BAUDRILLARD, Jean, Alain BRUNN et Jacinto LAGEIRA. « MODERNITÉ », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/modernite/>>. Consulté le 15 janvier 2014.

BASCH, Sophie. « Le Rêve éveillé », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 57-63.

BELLOUR, Raymond. « Autoportraits », *Communications*, vol 48, no 1, 1988, p. 327-387.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 157 p.

BERNADAC, Marie-Laure et al. « AVANT-GARDE », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/avant-garde/>>. Consulté le 16 janvier 2014.



- BERNE, Marie. *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, 289 p.
- BOLTER, Jay D. et Richard GRUSIN, « Glossary », *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge. Londres, MIT Press, 1999, p. 272-274.
- BOLTER, Jay D. et Richard GRUSIN, « Immediacy, Hypermediacy and Remediation », *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge. Londres, MIT Press, 1999, p. 19-50.
- BOURIAU, Christophe. « Dignité humaine et imagination selon Montaigne », *Camenae*, En ligne, no 8, 2010, p. 1, <<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/13-Bouriau.pdf>>. Consulté le 27 décembre 2015.
- BOUTHOUL, Gaston. « Les Structures Mentales », *Les Structures Sociologiques. Traité de sociologie*, tome I, Paris, Payot, 1963, p. 251-275.
- BRANTLINGER, Patrick. « The Gothic Origins of Science Fiction », *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 14, no 1, 1980, p. 30-43.
- BRAYTON, Sean. « MTV's Jackass: Transgression, Abjection and the Economy of White Masculinity », *Journal of Gender Studies*, vol. 16, no 1, 2007, p. 57-72.
- BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, 116 p.
- BROMBERT, Victor. « Unheroic Modes », *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980*, Chicago (Illinois), University Chicago Press, 1999, p. 1-9.
- BRUNEL, Pierre. « LITTÉRATURE - - La littérature comparée », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/>>. Consulté le 5 août 2015.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, coll. Thinking Gender, New York, Routledge, 1990, 172 p.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1987, 188 pages.
- CATEFORIS, Theo. « Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave », *American Music*, vol. 22, no 4, 2004, p. 564-588.



CENTRE POMPIDOU [Direction de l'action éducative et des publics]. « L'objet dans l'art du 20<sup>e</sup> », *Centre Pompidou*, En ligne, <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-objet/ENS-objet.htm>>. Consulté le 6 septembre 2015.

CHARLE, Christophe. « Intellectuels, *Bildungsbürgertum* et professions au 19<sup>e</sup> siècle : Essai de bilan historiographique comparé (France, Allemagne) », *Actes de la recherche en science sociales*, volume 106, numéro 1, 1995, p. 85-95.

CHATELET, Claire. « *Dogme 95* : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 48, 2006, p. 46-73.

CHEVRIER, Henri-Paul. « Le découpage de l'espace », *Le langage du cinéma narratif*, Montréal, Cinéma Les 400 coups, 2001, p. 33-49.

CLAIR, Jean. « *Il Mondo novo* », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 66-93.

CLAIR, Jean. « A Portrait of the Artist », *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 166-205.

CNOACKERT, Véronique, Bertrand GERVAIS et Marie SCARPA. *Idiots : Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, coll. EthnocritiqueS, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, 259 p.

CNRTL, « héroïsme », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, En ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ro%C3%AFsme>>. Consulté le 22 août 2015.

COMER, Stuart (sous la dir.). *Film and Video Art*, Londres, Tate, 2009, 160 p.

COMPAGON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 191 p.

CSICSERY-RONAY Jr., Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2008, 336 p.

DE RIBAUPIERRE, Claire. « Le langage de l'idiot », in *Les figures de l'idiot : Rencontres du Fresnoy*, sous la dir. de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, Paris, Éditions Léo Sheer, 2004, p. 42-63.

DESHOULIÈRES, Valérie. *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, 402 pages.

DESHOULIÈRES, Valérie. *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2004, 199 p.

DIBLASI, Alex. « Frank Zappa : Godfather of Geek Rock », in *Geek Rock : An Exploration of Music and Subculture*, sous la dir. d'Alex DiBlasi et Victoria Willis, Lanham (Maryland), Rowman and Littlefield, 2014, p. 1-23.

DICTIONARY.COM. « Freak », *Dictionary.com*,  
<<http://dictionary.reference.com/browse/freak>>. Consulté le 2 février 2014.

DICTIONARY.COM. « Lifer », *Dictionary.com*,  
<<http://dictionary.reference.com/browse/freak>>. Consulté le 17 mai 2016.

DIDEROT, Denis et Jean LE ROND D'ALEMBERT. « IDIOT », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8, Paris, Briasson, 1765, p. 497.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, Londres/New York, Routledge, 1966, 193 p.

DOSTOÏEVSKI, Fedor. *L'Idiot*, Montréal, Gallimard, 2009, 728 p.

DUVAL, Sophie. « Satire et catégories comiques : ironie, humour et parodie », in *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, Pressac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 313-319.

DUVAL, Sophie et Marc MARTINEZ. « Le mode satirique. 2.2 La spécificité du discours satirique », *La satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 184-211.

EICHEL-LOJKINE, Patricia. *Excentricité et humanisme : Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S.A., 2002, 347 p.

ELWES, Catherine. *Video Art: A Guided Tour*, Londres, I.B. Tauris, 2005, 168 p.

ENGEL, Pascal. « La pensée de la satire », in *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, coll. Modernités no 27, sous la dir. de Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, Pressac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 35-46.

- EYSENCK, Hans. « The Nature of Genius », *Genius. The Natural History of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 11-46.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 688 p.
- FRYE, Northrop. « Le mythos de l'hiver : ironie et satire », *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272-291.
- GARNIER, Xavier et Anne TOMICHE. « Introduction », in *Modernités occidentales et extra-occidentales*, sous la dir. de Xavier Garnier et Anne Tomiche, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 7-28.
- GÉRIN, Annie. « A Second Look at Laughter: Humor in the Visual Arts », in *Humor: International Journal of Humor Research*, sous la dir. de Giseline Kuipers, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, vol 26, no 1, 2013, p. 155-176.
- GILBERT, Joanne R. *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, 234 p.
- GIRAUD, Cécile. « Rire et honte dans le cinéma burlesque », in *Les images honteuses*, sous la dir. de Murielle Gagnebin et Julien Milly, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 250-256.
- GLASGOW, Joshua. « Hi-Fi Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, no 2, 2007, p. 163-174.
- GOIMARD, Jacques. « SCIENCE-FICTION », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/science-fiction/>>. Consulté le 14 octobre 2014.
- GOODE, Judith. « Food », in *Encyclopedia of Contemporary American Culture*, sous la dir. de Gary W. McDonogh, Robert Gregg et Cindy H. Wong, Londres/New York, Routledge, p. 279-282
- GRAUBY, Françoise. *Le corps de l'artiste : Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au 19<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, 248 p.
- GREENWALT, Karen. « Existential Slapstick: An Interview with HalfLifers », *Gallery 400* [blogue], En ligne, 2013, <<http://gallery400.uic.edu/blog/existential-slapstick-an-interview-with-HalfLifers>>. Consulté le 17 juin 2013.

GROS, Frédéric. *Foucault et la Folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 136 p.

GUÉDRON, Martial. *L'art de la grimace : Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011, 319 p.

HABERMAS, Jürgen. « Modernity – An Incomplete », in *Postmodern Culture*, sous la dir. de Hal Foster, Londres, Pluto Press, 1985, p. 3-15.

HALFLIFERS [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns]. « Actions in Action (HalfLifers) » [vidéo, son et couleurs], in *Torsten Zenas Burns*, Vimeo, En ligne, <<https://vimeo.com/14303620>>. Consulté le 14 décembre 2015.

HALFLIFERS [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns]. *Actions in Action* [vidéo, son et couleurs], Oakland (Californie)/Holyoke (Massachusetts), HalfLifers, 1997, 11 min.

HALFLIFERS [Anthony et Torsten Zenas Burns]. *HalfLifers : The Complete History, 1992-2010* [DVD double, son, couleur], Oakland (Californie)/Holyoke (Massachusetts), HalfLifers, 2011, 2 h 7 min 30 s.

HalfLifers [Anthony Discenza et Torsten Z. Burns], « CV », HalfLifers [blogue], En ligne, <<https://docs.google.com/file/d/0B8FEwPxbhTYcSUVhQ3R3YIZDMEU/edit>> Consulté le 28 juillet 2015.

HALFLIFERS [Anthony et Torsten Zenas Burns]. « HalfLifers: Holyoke/Oakland », *HalfLifers* [blogue], En ligne, 2006, <[http://HalfLifersprojects.blogspot.ca/2006\\_10\\_01\\_archive.html](http://HalfLifersprojects.blogspot.ca/2006_10_01_archive.html)>. Consulté le 23 août 2015.

HALLIWELL, Martin. *Images of Idiocy. The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*. Aldershot (Hants)/Ashgate (Vermont), 2004, 270 pages.

HAMILTON, Peter. « Policing the Face », in *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, sous la dir. Peter Hamilton et Roger Hargreaves, Londres, The National Portrait Gallery, 2001, 128 p.

HEINICH, Nathalie. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, En ligne, no 33, 1999, p. 2-11, <<http://terrain.revues.org/index2673.html>>. Consulté le 19 novembre 2012.



HEINICH, Nathalie. *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, coll. Klincksieck études, Paris, Klincksieck, 1996, 109 p.

HENDRIX, Grady. « Like Jackass for the Guggenheim », *Film Comment*, En ligne, 2011, <<http://HalfLifersprojects.blogspot.ca/2011/08/film-comment-magazine-HalfLifers-dvd.html>>. Consulté le 17 mai 2013.

HOERR CHARLES, Lucile. « The clown's function », *The Journal of American Folklore*, vol 58, no 227, 1945, p. 25-34.

JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'Idiotie – art, vie, politique – méthode*, coll. Beaux arts magazine-Livres, Paris, Éditions Beaux arts magazine, 2003, 280 p.

JOHNSTON, Keith M. *Science-fiction Films: A Critical Introduction*, Oxford/New York, Berg Publishers, 2011, 192 p.

KAEMPFER, Jean et Filippo ZANGHI. « Méthodes et problèmes. La voix narrative », *Section de français, Université de Lausanne*, En ligne, 2003, <<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>>. Consulté le 21 septembre 2015.

KAYSER, Wolfgang. « An attempt to define grotesque », *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 179-189.

KESSEL, Neil. « Genius and Mental Disorder: A History of Ideas Concerning Their Conjunction », in *Genius: The History of an Idea*, sous la dir. de Penelope Murray, Oxford/New York, B. Blackwell, 1989, p. 196-212.

KHARPERTIAN, Theodore D. « Thomas Pynchon and Postmodern American Satire », *A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, Londres/Toronto, Associated University Presses, 1990, p. 20-56.

KIMMEL, Michael S. « Introduction: Toward a pedagogy of the oppressor », in *Privilege: A Reader*, 2e édition, sous la dir. de Boulder, Michael S. Kimmel et Abby L. Ferber, Colorado, Westview Press, p. xi-xxvii.

KLEIN, Robert. « Le thème du fou et l'ironie humaniste », *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 433-450.

KRÁL, Petr. « Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma », in *Humour et cinéma*, coll. Humoresques, sous la dir. de Daniel Royot, no 6, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 21-30.



LE SITE DES ÉDITIONS LAROUSSE. « Romantisme », *Encyclopédie Larousse*, En ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/romantisme/88916>>. Consulté le 11 novembre 2013.

LE SITE DES ÉDITIONS LAROUSSE. « Grotesque », *Encyclopédie Larousse*, En ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/grotesque/173703>>. Consulté le 3 décembre 2013.

LEPERCHEY, Sarah. *L'Esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011, 279 p.

LEVI MAKARIUS, Laura. « Le mythe du 'Trickster' », *Revue de l'histoire de religions*, vol. 175, no 1, 1969, p. 17-46.

LEVI MAKARIUS, Laura. *Le sacré et la violation des interdits*, Payot, Paris, 1974, 376 p.

LINDGREN, Simon et Maxime LELIEVRE. « In the Laboratory of Masculinity: Renegotiating Gender Subjectivities in MTV's *Jackass* », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 26, no 5, 2009, p. 393-410.

LUCIE-SMITH, Edward. « Introduction », *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 6-7.

MAURON, Véronique et Claire DE RIBAUPIERRE (sous la dir.). *Les figures de l'idiot : Rencontres du Fresnoy*, Paris, Éditions Léo Sheer, 2004, 248 p.

MAURON, Véronique et Claire DE RIBAUPIERRE, « Introduction », in *Les figures de l'idiot : Rencontres du Fresnoy*, sous la dir. de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, Paris, Éditions Léo Sheer, 2004, p. 10-13.

MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, New York/Londres, Berg, 2006, 318 p.

MOURLON, Jean-Paul. « PATHOS », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2013, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/pathos/>>. Consulté le 13 avril 2013.

MYERS, Elizabeth. « Art », *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, sous la dir. de Bret E. Carroll, Thousand Oaks (Californie), SAGE Publications, 2003, p. 33-35.

NAUBERT-RISER, Constance. « Johann Heinrich Füssli », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 74.

OUELLET, Julie. « La rhétorique de l'idiot », *Études littéraires*, vol. 33, no 2, 2001, p. 169-185.

OTTINGER, Didier. « Le Cirque de la cruauté : Portrait du clown contemporain en Sisyphe », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 35-45.

PERRAS, Jean-Alexandre. « L'autre du génie : valeurs et usages du bizarre », *Littérature*, sous la dir. d'Armand Colin, vol. 169, no 1, 2013, p. 43-57.

PERRAS, Jean-Alexandre. « L'exception exemplaire : une histoire de la notion de génie du 16<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> siècle », Montréal/Paris, Université de Montréal/Université de Paris 8, Thèse de doctorat, Université de Montréal, En ligne, 2012, <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8969>>. Consulté le 18 août 2013.

PFAU, Georges. « Questions for HalfLifers », *Switch, New Media Journal*, En ligne, vol. 28, 2012, <<http://switch.sjsu.edu/wp/v28/2013/10/28/HalfLifers/>>. Consulté le 27 mai 2013.

PHILIPPE, Claude-Jean. « BURLESQUE COMÉDIE, cinéma », *Encyclopédie Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/comedie-burlesque-cinema/>>. Consulté le 10 octobre 2014.

PIGEAUD, Jacquie. « Le Pongo, l'idiot et le cagot. Quelques remarques sur la définition de l'Autre », *Études littéraires*, vol. 32, no 1-2, 2000, p. 243-262.

POUILLON, Jean. « La Fonction Mythique », *Le Cru et le su*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 37-53.

QUÉTEL, Claude. *Images de la folie*, coll. Albums Beaux livres, Paris, Gallimard, 2010, 188 p.

RÉSEAU ART ACTUEL. « Expositions et événements : Fuzzy Logic, le samedi 5 mai à 20h », En ligne, <[http://rcaa.org/html/fr/programmation/expositions\\_details.php?id=6811](http://rcaa.org/html/fr/programmation/expositions_details.php?id=6811)>. Consulté le 23 décembre 2015.

REY, Alain (sous la dir.). « FOU (et FOL), FOLLE », *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1467.

REY-DEBOVE Josette et Alain REY (sous la dir.). « FOLIE », *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 1066

REY-DEBOVE Josette et Alain REY (sous la dir.). « IDIOT, IDIOTE », *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 1273.

REY-DEBOVE Josette et Alain REY (sous la dir.). « IDIOTIE », *op. cit.* p. 1273. *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 1273.

RIOU, Pascale. « Jean-Yves Jouannais et l'idiotie en art », Mémoire de Master 1, Grenoble, Université Pierre-Mendès, 2007, 101 f.

ROMAN, Mathilde. *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, 250 p.

ROSSET, Clément. *Le réel. Traité de l'idiotie*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1977, 160 p.

RUSSO, Mary J. *The female grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Londres/New York, Routledge, 1995, 233 p.

SAVRAN, David. *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism and Contemporary American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 392 p.

SCHULTE-SASSES, Jochen. « Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue », *Cultural Critique*, no 5, 1986-1987, p. 5-22.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, coll. The Fountainwell drama texts, 20, Édinburgh, Oliver and Boyd, 1972, 137 p.

SMITH, Andrew F. « Preface », *Eating History: 30 Turning Points in the Making of American Cuisine*, New York, Columbia University Press, 2009 p. viii-ix.

SOCIAL SECURITY ADMINISTRATION, « Top Names Over the Last 100 Years », *Official Social Security Web Site*, En ligne, États-Unis, <<https://www.ssa.gov/oact/babynames/decades/century.html>>. Consulté le 20 octobre 2015.

SOE, Valerie. « The End of the World as We Know It: Video Art in the 1990s », in *Radical Light : Alternative Film and Video in the Bay Area, 1945-2000*, sous la dir. de Steve Anker, Kathy Geritz et Steve Seid, Berkeley, University of California Press, 2010, p. 286-289.

STAROBINSKI, Jean. « Le double grimaçant », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 16-17.

STEINBERG, Ian. « Futurists and New Traditionalists: The Antagonistic Critique of Devo and Italian Futurism », in *Geek Rock : An Exploration of Music and Subculture*, sous la dir. de Alex DiBlasi et Victoria Willis, Lanham (Maryland), Rowman and Littlefield, 2014, p. 45-55.

SUPANICK, Jim. « Quest for What : Video by The HALFLIFERS », *Film Comment*, En ligne, 1999, <<http://www.experimentalvcenter.org/quest-what-video-HalfLifers>>. Consulté le 12 février 2013.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Have, Yale University Press, 1979, 336 p.

SWEENY, Robert W. « 'This Performance Art is for the Birds:' Jackass 'Extreme' Sports, and the De(con)struction of Gender », *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, vol. 49, no 2, p. 136-146.

THOMAS, Ann. « Le Rêve éveillé », in *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jean Clair, Paris/Ottawa, Gallimard/Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p. 47-53.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, 538 p.

TOMICHE, Anne. « Les modernités littéraires sont-elles une affaire occidentale ? », in *Modernités occidentales et extra-occidentales*, sous la dir. de Xavier Garnier et Anne Tomiche, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29-42.

TOPIC, Martina. « Taste, Kitsch, and Geek Rock. A Multiple Modernities View », in *Geek Rock : An Exploration of Music and Subculture*, sous la dir. d'Alex DiBlasi et Victoria Willis, Lanham (Maryland), Rowman and Littlefield, 2014, p. 25-43.

TREMAINE, Jeff. *Jackass* [série télévisée], New York, MTV, 1998-2000.



TURNER, Victor W. *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 206 p.

TURNER, Victor W. « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology », *The Rice University Studies*, vol. 60, no 3, 1974, p. 53-92.

TURNER, Victor W. « Variations on a Theme of Liminality » in *Secular Ritual*, sous la dir. de Sally Falk Moore et Barbara G. Myerhoff, Assen/Amsterdam, van Gorcum, 1977, p. 36-52.

VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage : Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1909, 288 p.

VIDEO DATA BANK, « Video Product, Actions in Action », *Video Data Bank*, En ligne, Chicago (Illinois), School of the Art Institute of Chicago, <<http://www.vdb.org/titles/actions-action>>. Consulté le 2 juillet 2015.

VIDEO DATA BANK, « Video Product, HalfLifers: Action Series », *Video Data Bank*, En ligne, Chicago (Illinois), School of the Art Institute of Chicago, <<http://www.vdb.org/titles/HalfLifers-action-series>>. Consulté le 26 juin 2015.

VOLTAIRE. *Candide, ou, L'optimisme*, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 2003, 259 p.

VON TRIER, Lars. *Idioterne* [film], Danemark, Zentropa Entertainments, 1998, 117 minutes.

VON TRIER, Lars et Thomas VINTERBERG. « THE VOW OF CHASTITY », *A tribute to the official Dogme95*, En ligne, <<http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>>. Consulté le 14 décembre 2015.

WARNER MARIEN, Mary. *Photography: A Cultural History*, 2<sup>e</sup> édition, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2006, 544 p.

WOLFF, Janet. « Postmodern Theory and Art Practice », *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 85-102.

XANTHAKOU, Margarita. *Idiots de village. Conversations ethnopsychiatriques en Péloponnèse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, 316 p.



ZAVALA, Lauro. « Towards a Dialogical Theory of Cultural Liminality. Contemporary Writing and Cultural Identity in Mexico », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 1, 1997, p. 9-22.

ZIMA, Peter V. « Modernity – Modernism – Postmodernity: Attempting a Definition », *Modern / Postmodern: Society, Philosophy, Literature*, Londres / New York, Continuum, 2010, p. 1-17.